

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATURA E CULTURA ÁRABE

Tempo e memória, literatura e história. Alguns apontamentos sobre *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar e *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum

Francine Iegelski

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Árabe do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Mamede Mustafa Jarouche.

São Paulo,
dezembro de 2006.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATURA E CULTURA ÁRABE

Tempo e memória, literatura e história. Alguns apontamentos sobre *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar e *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum

Francine Iegelski

São Paulo,
dezembro de 2006

a Ícaro, João, Francisca e Jan Condor Iegelski

Agradecimentos

Aos professores Mamede Mustafa Jarouche, Cicilian Luiza Löwen Sahr, Edson Armando Silva e Jaime Ginzburg.

Aos amigos Gislaine Kalinowski, Dirce Aparecida Vaselechen, Rodrigo Rossi, Miriam Namur, André Luís Rosa e Silva, Daniel, Francisco Uchôa Leite, Michele Rotta Telles, Maria Rozângela Petuba, Silvano Carneiro Junior, Paulo Eduardo Gonçalves, Victor Miranda, Luciano d’Miguel, Lúcia Helena, Dimitri Kuriki Yoshinaga e Stephanie de Moraes Colin.

A Jorge Luiz Mesquita, pela presteza nas resoluções dos assuntos burocráticos da universidade.

A CAPES, pelo apoio financeiro durante a pesquisa.

A Cláudio Soares, pela amizade e criteriosa revisão do texto.

A Marco Antônio Miguel.

Resumo

Essa dissertação detém-se na análise e na comparação dos romances *Lavoura Arcaica* (1975), de Raduan Nassar, e *Relato de um Certo Oriente* (1989), de Milton Hatoum. Nos romances os autores criaram narrativas que indagam sobre o tempo e a memória. Na busca da origem por meio da escrita, Nassar e Hatoum constroem uma linguagem particular, em que tematizam problemas como a apresentação do passado, a morte, a relação com o outro, a revolta, a exclusão e a própria linguagem. A questão central é expor como, por meio da forma e do conteúdo da obra literária, os escritores problematizam idéias sobre a história e os fenômenos humanos. Afastando-nos da idéia de que a literatura composta por Nassar e Hatoum possa ser facilmente identificada uma a outra por sua temática relacionada à imigração árabe, ao exotismo de relações híbridas entre o Ocidente e o Oriente, os escritores nos oferecem um material mais profundo de reflexão sobre estas mesmas questões. A linguagem, como a ascendência oriental dos autores, os aproxima e distancia simultaneamente. Pois ao mesmo tempo em que são distintas, pela sintaxe, pelo uso dos recursos poéticos e pela construção sentido de cada texto, estas linguagens se aproximam justamente por atualizarem o presente em que vivemos. A atualização dos romances *Lavoura Arcaica* e *Relato de um certo Oriente* é a tarefa desse estudo.

Palavras-chave: tempo, memória, literatura, Raduan Nassar, Milton Hatoum.

Abstract

This dissertation focuses on the analysis and the comparison of the novels *Lavoura Arcaica* (1975), by Raduan Nassar, and *Relato de um certo oriente* (1989), by Milton Hatoum. The writers have created narratives which bring questions about time and memory. Searching for the origin through writing, Nassar and Hatoum build a particular language that talk about problems such as the presentation of the past, death, the relation with others, revolt, exclusion and the language itself. The main question is to explain the way the writers express ideas about history and human phenomenons through the form and the content of their literary work. Moving away from the idea that the literature by both Nassar and Hatoum can be easily identified by its subject-concerning Arabic immigration, or the exoticism of hybrid relations between the East and the West, the writers offer a deeper reflection about these very same questions. As the writers' Eastern ancestry, the language gets them closer and further simultaneously. If one hand, the languages are distinct in their syntax, poetic resources and in the construction of text meaning; on the other, they are similar since they are updated to our present days. The actualization of the novels *Lavoura Arcaica* and *Relato de um certo Oriente* is the aim of this study.

Key-words: time, memory, literature, Raduan Nassar, Milton Hatoum.

Sumário

Introdução	9
-------------------------	---

Capítulo I: Semeando palavras. A escrita do tempo em Lavoura Arcaica

<i>Palavra de pedra, palavra maleável</i>	13
<i>À revelia das ordens e da virtude</i>	26
<i>Lavoura Arcaica, As Mil e Uma Noites e a história do faminto</i>	33
<i>Ana, um enigma. A infância e a busca do paraíso perdido</i>	44
<i>A forma, o tempo e o embate entre dois mundos míticos: o confronto entre o filho e o pai</i>	51

Capítulo II: Sobre memória, melancolia e tradução em *Relato de um Certo Oriente*

<i>Revisitando as memórias de uma composição literária</i>	65
<i>O tempo, o outro, a morte e o sentimento de perda</i>	71
<i>Memória e melancolia</i>	84
<i>Mas de tudo fica um pouco</i>	87
<i>Literatura, experiência e tradução</i>	96
<i>Imagem, texto e leitura</i>	102

Capítulo III: Tempo e memória, literatura e história

<i>Por uma tarefa crítica.....</i>	112
<i>As imagens emblemáticas de Lavoura e de Relato: trajetórias rumo às idéias.....</i>	122
<i>Lavoura Arcaica e Relato de um certo Oriente: o entremeio da linguagem.....</i>	135
Epílogo.....	142
Referências Bibliográficas.....	146

Sertão. Sabe o senhor: sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar.

Que isso foi o que sempre me invocou, o senhor sabe: eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que de um lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero todos os pastos demarcados... Como é que posso com esse mundo? A vida é ingrata no macio de si, mas transtraz a esperança mesmo no meio do fel do desespero. Ao que, este mundo é muito misturado.

João Guimarães Rosa, Grande Sertão: Veredas

Introdução

Temos na literatura brasileira um número significativo de livros que trazem em suas narrativas personagens árabes, ou *turcos*, como são vulgarmente chamados. A palavra *turco* tornou-se a maneira encontrada por muitas pessoas no Brasil para se referir aos imigrantes árabes, pois os turcos dominaram por séculos a região do Oriente Próximo. Ao falar do imigrante árabe em seus romances, muitos escritores brasileiros usam a imagem do comerciante que tem uma lojinha repleta de bugigangas e produtos baratos, “uma caravela ancorada”, onde faz qualquer negócio para vender sua mercadoria. “O turco que pedia 70 para deixar por 40”, que tem em seu sangue a “bestialidade milenária do negócio”, estabelecendo comércio no interior, vendendo para os colonos e caboclos, trocando por mercadoria o milho ou o feijão que estes plantavam e colhiam. Salim Abara, personagem do romance *Marco Zero*, de Oswald de Andrade, estabelecia-se como um dos primeiros intermediários que enriqueciam em virtude do comércio no Brasil. Personagens como estes podemos encontrar ainda na obra de Jorge Amado, *A descoberta do Brasil pelos turcos*, ou dentro da *Obra imatura*, de Mário de Andrade. A preocupação, por parte dos escritores mencionados, de construir personagens-tipo em suas obras, ou mesmo de fazer uma crítica ao lugar-comum criado para imigrantes, negros, caipiras, nordestinos, pobres e ricos no Brasil, estava relacionada ao momento histórico no qual se desenrolavam as suas escritas. Um período em que a questão nacional, as indagações a respeito do que viria a se constituir o povo brasileiro e as suas especificidades, estava na ordem do dia para os autores integrantes do movimento modernista.

Outra maneira comum de perceber a trajetória dos imigrantes árabes no Brasil é pela formação da segunda geração ou das gerações posteriores da família, comumente constituída pelos descendentes que se tornam profissionais liberais, como advogados, ou médicos. Essa reconstituição da trajetória da segunda geração e das gerações posteriores da imigração árabe para o Brasil aparece em várias obras acadêmicas sobre o árabe, inclusive em estudos mais

recentes. O precursor desses estudos foi Clark Knowlton no conhecido livro *Sírios e libaneses: mobilidade social e espacial*¹. Um dos pesquisadores contemporâneos que se ocupa desse tema é Oswaldo Mário Serra Truzzi.²

Os romances *Lavoura Arcaica* (1975), de Raduan Nassar, e *Relato de um certo Oriente* (1989), de Milton Hatoum, nos apresentam, entretanto, outras dimensões que quebram o lugar-comum deixado para os imigrantes árabes no Brasil. Poderíamos aproximar estes dois romances pelo fato de a composição de suas narrativas construir personagens que são imigrantes árabes, tendo relação com mundo oriental. Ou pelo fato dos próprios escritores serem descendentes de imigrantes libaneses que vieram para o Brasil em meados do século XIX e início do XX. Todavia, parece-nos uma tarefa muito árdua - se não infrutífera - buscar uma imagem do que seria o imigrante árabe no universo ficcional de narradores como André, em *Lavoura*, e da narradora sem nome, em *Relato*. Pois suas narrativas concentram-se em temas e personagens que extrapolam o que poderia ser considerado próprio do universo oriental.

Ao fazermos a análise comparada entre *Lavoura* e *Relato*, não escolhemos o caminho mais comum para relacionar esses dois romances, ou seja, a referência ao mundo oriental presente neles. A razão é que, a nosso ver, Nassar e Hatoum têm em comum o que não está evidente, o que não se apresenta em primeiro plano no texto, mas que constitui o texto, a narrativa de ambos. Esse ponto é um índice para entendermos melhor as estratégias de comunicação de escritores que se valem das ambigüidades de um pertencimento duplo (ser árabe e brasileiro) para compor as duplicidades dos sentidos dos romances.

Para compreender o que seriam essas duplicidades em obras como *Lavoura Arcaica* e *Relato de um certo Oriente* é preciso trilhar um outro campo conceitual, um outro caminho que não seja aquele da imagem como representação, da construção de personagens-tipo, ou de uma espécie de “literatura de imigrantes”. Esse outro caminho constitui a própria feitura da literatura, a linguagem.

¹ Knowlton, C. *Sírios e libaneses: mobilidade social e espacial*. São Paulo: Anhembi, 1960.

² Truzzi, O. M. S. *De mascates a doutores*. São Paulo: Sumaré, 1992; _____. *Patrícios: sírios e libaneses em São Paulo*. São Paulo: HUCITEC, 1997; _____. Sírios e libaneses e seus descendentes na Sociedade Paulista. In: Fausto, Boris (org.). *Fazer a América – A imigração em massa para a América Latina*. São Paulo: EDUSP, 2000. p. 314-352; _____. O lugar certo na época certa: sírios e libaneses no Brasil e nos Estados Unidos – um enfoque comparativo. In: *Estudos Históricos*: Rio de Janeiro, nº 27: 110-140, 2001.

Estudar a linguagem de um texto significa estudá-lo formalmente, a partir dos elementos e conteúdos estruturadores da forma. Todo texto literário é constituído por idéias, e é tarefa da crítica mostrá-las ao leitor. A questão central desse trabalho é expor como, por meio da forma e do conteúdo da obra literária, os escritores problematizam idéias sobre a história e os fenômenos humanos. De que maneira Nassar e Hatoum organizam seus enredos e a forma do romance por meio da linguagem – em *Lavoura Arcaica*, a relação do homem com a linguagem, a noção de tempo, a constituição de tradições e leis que regulamentam a conduta humana, o constante embate do ser humano consigo mesmo e com as pessoas e as coisas que fazem parte de seu mundo; e, em *Relato de um certo Oriente*, a apresentação do passado, a relação entre a memória e o sentimento melancólico, a lembrança e o esquecimento, o tempo cronológico e tempo não-cronológico, as semelhanças e diferenças entre as culturas, a dor da transitoriedade da vida e da inevitabilidade da morte.

No primeiro capítulo, procuramos fazer uma análise do modo como Raduan Nassar contrapõe o discurso do filho ao discurso do pai, e de que maneira esses dois discursos se assemelham e provocam o desenlace trágico do romance. A busca, tanto do pai quanto do filho, de superar a cisão entre o homem e o mundo recorre a mundos míticos e está aliada à procura da superação do tempo, ou à fusão do tempo com os acontecimentos, no ideal de uma realidade aproblemática.

No segundo capítulo, a intenção é compreender como, no relato da narradora sem nome, memória, experiência e melancolia articulam-se. E de que modo a narradora transita pelo movimento narrativo descrevendo as ruas, rios e pessoas da cidade de Manaus depois de uma ausência de vinte anos; juntando e ordenando fragmentos de falas de personagens que ajudaram na busca da reconstrução do passado da família de Emilie, uma geração de imigrantes árabes que chegara ao Brasil no início do século XX.

No terceiro capítulo, a preocupação geral é mostrar o caminho teórico-metodológico, relacionado ao pensamento de Walter Benjamin e às suas concepções sobre a interpretação das obras literárias e o papel da crítica, que guiou nossa interpretação dos romances. Procuramos também articular, com as exposições que fizemos nos capítulos I e II, como a concepção da escrita alegórica em Benjamin pode trazer inúmeros desdobramentos para a crítica dos romances *Lavoura Arcaica* e *Relato de um certo Oriente*. Articulando as idéias estéticas construídas por Nassar e Hatoum por meio da linguagem, visamos mostrar ao leitor o que os romances podem nos dizer da história, do momento em que foram escritos. Qual a

cifra que os textos carregam para entender o mundo e o que esta cifra pode significar para quem está fazendo a crítica das obras.

Talvez o principal elemento que possamos apontar em comum entre estes dois escritores seja justamente o trabalho que Nassar e Hatoum empreendem na linguagem. Para Walter Benjamin é pela linguagem que “remontamos” à origem, é ela que concentra em germe a própria história. É através da linguagem como origem que a experiência e a memória da experiência traduzem-se e se atualizam no presente. A linguagem, como a ascendência oriental dos dois autores, os aproxima e os distancia simultaneamente. Pois ao mesmo tempo em que são distintas – pela sintaxe, pelo uso dos recursos poéticos e pela utilização do sentido, ou do rumo, de cada texto – essas linguagens se aproximam por atualizarem o presente em que vivemos, ou, nas palavras de Octavio Paz, elas “*decifram o universo somente para cifrá-lo de novo*”.

Afastando-nos da idéia de que os romances compostos por Nassar e Hatoum possam ser facilmente identificados um ao outro por meio de temáticas relacionadas à imigração árabe, ao exotismo de relações híbridas entre Ocidente e Oriente, os escritores nos oferecem um material de reflexão mais profundo sobre estas mesmas questões. Se fizéssemos a comparação entre os dois escritores unicamente pelo que seria mais evidente aproximá-los, como os temas orientais, as referências às palavras, à cultura, às diferentes religiões, aos objetos e às danças árabes, nos afastaríamos do que em *Lavoura* e em *Relato* constituem a sua particularidade e força próprias. Essa, sem dúvida, é uma comparação que pode ser feita, mas acreditamos ser necessário construir um meio de aproximação mediador, e que, concomitantemente, exponha esses temas “híbridos” trabalhados por Nassar e Hatoum. Este entremeio nos parece ser a linguagem e os caminhos diferentes que cada autor percorre para buscar, na escrita, a sua origem.

Capítulo I

Semeando palavras. A escrita do tempo em *Lavoura Arcaica*

Logo pensei de escovar palavras. Porque eu havia lido em algum lugar que as palavras eram conchas de clamores antigos. Eu queria ir atrás dos clamores antigos que estariam guardados dentro das palavras. Eu já sabia também que as palavras possuem no corpo muitas oralidades remontadas e muitas significâncias remontadas. Eu queria então escovar as palavras para escutar o primeiro esgar de cada uma.

Manoel de Barros

Palavra de pedra, palavra maleável

Raduan Nassar publicou *Lavoura Arcaica* em 1975, quando o Brasil vivia sob ditadura militar. O romance foi alvo de muita atenção e de elogios da crítica, alçando o escritor a um lugar importante no panorama da história literária brasileira. O texto de Nassar é tecido por uma densa escrita poética, as palavras têm um arranjo meticuloso, no qual cada linha do texto pode ser lida também como um verso. André, o personagem narrador, faz do trabalho de moldar as palavras o caminho para contar a sua história e a da sua família. Cada palavra de André vem carregada da busca: por si mesmo e por algo que dê sentido ao mundo no qual vive.

Assim, a citação de início do poeta Manoel de Barros nos serve muito bem, pois pretendemos justamente entender melhor a maneira com que Nassar escova as suas palavras, e com que escova molda as suas formas, as suas substâncias. Cada clamor das palavras de seu texto sugere vir, também, arrancado de súplicas antigas. As questões levantadas pelo autor em

seu romance são angústias e perguntas que intrigam a humanidade há milênios, como a relação do homem com a linguagem, a noção de tempo, a constituição de tradições e leis que regulamentam a conduta humana (sejam estas leis pertencentes ao mundo profano ou ao religioso) e o constante embate do ser humano consigo mesmo e com as pessoas e as coisas que fazem parte de seu mundo. A maneira com que Raduan Nassar expõe esses conflitos é um caminho para possível interpretação de *Lavoura Arcaica*, bem como o ponto de partida para uma problemática muito discutida hoje nas ciências humanas, inclusive na crítica literária, que é a produção de valores que constituem o pertencimento de determinados indivíduos a determinados grupos, valores que causam também a exclusão de tantos outros. É justamente nesse desajuste, nessa impossibilidade de abarcar a tudo e a todos num único plano de valores e condutas, que eclode a voz dissonante.

Lavoura Arcaica é dividido em duas partes: *A partida* e *O retorno*. Essa divisão corresponde à inversão que Nassar faz da história bíblica do filho que deixa a casa e retorna, a parábola do filho pródigo. É, aliás, com temas bíblicos, corânicos e pela tradição clássica mediterrânea que Nassar compõe seu enredo e a trama do romance. A família do filho desgarrado é uma família de imigrantes árabes, que já havia constituído a sua terceira geração no Brasil.

A narrativa é entrecruzada, de um lado, por momentos em que o narrador rememora a vida na fazenda, os seus acontecimentos, em que se misturam as lembranças e angústias do passado com a dor do presente. Essas falas, devaneios de André (“*é o meu delírio Pedro, é o meu delírio!*”), estão localizadas geralmente nos capítulos com números pares, sobretudo os que se referem à sua primeira parte. De outro lado, a narração do tempo presente, da fala do quarto de pensão na conversa com o irmão, ou, na segunda parte, já na fazenda, onde André conversa com o pai, acontece geralmente nos capítulos ímpares. No entanto, isso não é uma regra, pois a narrativa se funde no tempo da narração e da rememoração, em que as imagens, os pensamentos, os diálogos entre os personagens e os monólogos se misturam, compondo o seu próprio fio atávico. O capítulo do meio, de número 15, corresponde às palavras em memória do avô: *Maktub*. O capítulo final, de número 30, corresponde à transcrição de palavras em memória do pai, “*que o gado sempre vai ao poço*”.

O livro começa com o intento de Pedro, o primogênito da família, de levar André de volta para casa. Eles encontram-se num quarto de pensão, onde André estava hospedado. O que sucede após o encontro é uma torrente verbal e de pensamentos do narrador, que revisita suas memórias em torno da família e da fazenda em que vivia. Nessa parte do romance André

revela a Pedro o motivo que o levara a deixar o lar: o incesto com a irmã, Ana. A história tem um desfecho trágico na segunda parte do romance, após o retorno de André ao seio da família, quando o pai mata a própria filha. O fio atávico da paixão entre o narrador e Ana se deve, segundo suas palavras, “à tentativa do pai, no seu gesto austero, de fazer da casa um templo” e a mãe, “transbordando em seu afeto”, só ter conseguido “fazer uma casa de perdição”.¹

Interessante é perceber a culpa que a mãe carrega pela dor do filho, justamente por lhe dar amor demais. André põe essa culpa em seu destino, no qual a felicidade da infância, o amor e o sentimento de plenitude nunca mais poderiam ser encontrados. Esse carinho, esse aconchego do útero e da vida da infância fora proporcionado pela mãe. A felicidade de um tempo perdido aprofunda o sofrimento do presente, que já não traz remédio para a dor, potencializa esse mesmo sofrimento, ficando cada vez mais insuportável. A mãe já não pode mais proporcionar a felicidade plena, tornando a existência ausência, perdição. O pai, que para André era quem representava todo o peso da autoridade, do regramento e das interdições da tradição, torna esse abismo entre a infância e a vida adulta ainda mais desesperador.²

André lança-se contra os discursos e os sermões do pai, proferidos geralmente nas horas da refeição, que pregavam principalmente a união da família, o trabalho, a paciência e a austeridade. As palavras, que podem tomar no texto o caráter de pedras angulares – como aparecem na fala do pai –, plenas de significado único, clarificador e incontornável, são também fonte de inversões, transformando-se em possibilidades múltiplas de sentido e de interpretação.

A fala da tradição, emblemática nas palavras do pai, Iohána, explode junto com o seu gesto desesperado, quando assassina a própria filha, Ana. “*Pensando em Lavoura Arcaica: o discurso mais racional, mais civilizado, ou supostamente racional e civilizado, contém em si um elemento bárbaro e irracional. E é esse elemento que vai causar a ruína de uma estrutura que parecia tão sólida*”.³ Esse discurso racional desestrutura-se, pois cria o distanciamento, o sentimento e a vivência da cisão, sendo somente em sua aparência austero, pois utiliza uma linguagem também apaixonada para pregar a serenidade. Essa idéia foi trabalhada por André Luis Rodrigues no seu meticoloso estudo do *Lavoura Arcaica*, partindo principalmente de

¹ Nassar, R. *Lavoura Arcaica*. 3ª edição revista pelo autor, 16ª reimpressão. São Paulo: Cia das Letras, 1989, p.136. Todas as citações deste trabalho referentes ao livro *Lavoura Arcaica* foram tiradas da edição acima descrita e abreviadas pela sigla LA.

² André Luis Rodrigues aprofunda mais esta discussão em sua dissertação de mestrado. Rodrigues, A.L., *União, cisão, reunião em Lavoura Arcaica de Raduan Nassar*. (dissertação de mestrado em Literatura Brasileira). Universidade de São Paulo, 2000, p. 68-76.

³ *Idem*, p.48.

Theodor Adorno e de seu estudo sobre a dominação, o trabalho e a verdade do pensamento “ordenador”. Segundo Rodrigues, para o filósofo alemão a alienação, tanto a distância entre o homem e a natureza, quanto a do homem para o próprio homem, e de si para si, é o “*preço que os homens pagam pelo aumento de seu poder*”, e, ao mesmo tempo, traz como consequência um distanciamento cada vez maior entre quem domina e quem é dominado. O discurso racional/ideológico, nessa perspectiva, abstrai, oculta as contradições, “*omitindo o que há de escuridão na própria luz ou o que há de luminoso mesmo nas trevas mais espessas*’, *procedendo assim à inevitável fragmentação do que é uno, André anseia exatamente pela recuperação dessa unidade perdida*”.⁴

Como poderíamos, neste amálgama do jorro narrativo, entender melhor as palavras de André, as palavras do pai, e como André transcreve estas últimas? Pois, como havíamos mencionado, André é a personagem narrativa do romance, é a única personagem que escolhe as palavras, é quem conta a história. Os sermões do pai são selecionados pelo filho, a fala do pai é a única que merece grandes trechos, grandes espaços dentro do discurso de André. Pedro aparece mais como ouvinte do que como interlocutor na primeira parte do romance, o primogênito serve de confessor dos delírios, desejos, angústias e segredos de André. Nessa primeira parte, o discurso indireto prepondera, há momentos mesmo em que não temos certeza se André está falando com o irmão ou se suas especulações e parte de suas confissões são apenas pensamentos. A fala da mãe é um conjunto de sussurros (*vem, coração, vem brincar com teus irmãos/ meu coração, meu cordeiro*), gestos e dores. Uma linguagem carinhosa, próxima da linguagem onomatopéica. O avô traz a síntese de um arrotos tosco: Maktub. Lula, o irmão caçula, pretende ser o sucessor de André. Sua voz aparece condensada no capítulo 27, e André encontra no irmão a mesma água represada que então sentia e via em Ana. Ana não tem fala, não troca em toda a narrativa sequer uma palavra com o irmão.

Concentraremos, neste ponto, as atenções no discurso do pai e no discurso de André. No estudo citado, André Rodrigues chama o discurso do pai (que era autoritário e escondia suas contradições) de discurso esclarecido. Não somente o esclarecimento histórico (o Iluminismo), mas o pensamento esclarecido. Esse pensamento esclarecido, ao qual Rodrigues se refere, citando Adorno e Horkheimer, “*é tão antigo quanto os próprios mitos desacreditados pelo esclarecimento, mas que já eram eles próprios esclarecimento. (...) O mito queria relatar, denominar, dizer a origem, mas também expor, fixar, explicar*’. E ainda:

⁴ *Idem*, p.53.

‘as linhas da razão, da liberalidade, da civilidade burguesa se estendem incomparavelmente mais longe do que supõem os historiadores que datam o conceito burguês a partir tão-somente do fim do feudalismo’”.⁵

Na *Dialética do esclarecimento*, os filósofos alemães visam mostrar a dialética do mito e do esclarecimento. Para Adorno e Horkheimer, a divisão do trabalho que ocorre na sociedade industrial é homóloga àquela operação que a ciência e o pensamento esclarecido fazem entre sujeito e objeto. Essa separação, que é a premissa da razão e do sistema científico dentro do pensamento esclarecido, é justamente o que leva ao empobrecimento do pensamento e da experiência. O pensamento esclarecido, o intelecto autocrático, se separa da experiência sensível para poder submetê-la, no processo de análise formal dessa mesma experiência, entendendo que o sujeito é capaz de ser o portador do objeto e da verdade do objeto que estuda, tirando de seus conflitos o levantamento de sua própria solução. Esse pensamento, para os filósofos alemães, seria ainda insuficiente diante da história, pois ela mostra que os conflitos humanos não têm conclusão harmônica, não há uma síntese possível que concilie as diferenças. Desta forma, ao tentar fazer análises totalizantes do objeto, o homem e a ciência regridem para o mito de uma verdade absoluta. Então, o princípio da universalidade seria usado na tentativa de encobrir as desigualdades e os conflitos. Este seria um dos maiores instrumentos de dominação e controle produzidos pela ciência e usado, por vezes, à sua revelia e, por outras vezes, com o seu consentimento.

Para Adorno e Horkheimer, o conhecimento está associado aos impasses, que se reproduzem sem nunca produzir síntese. Assim, é preciso achar na obscuridade o caminho para o conhecimento transformador. É possível relacionar o conhecimento transformador, obscuro ou obscurecido pelas circunstâncias históricas, ao discurso de André em *Lavoura?* Seria a obscuridade de sua fala, de seus devaneios, de seus impulsos apaixonados, o caminho para o conhecimento transformador, que combateria aquele outro discurso, da ordem e da totalidade, do pensamento esclarecido e patriarcal (encarnados na fala do pai, Iohána)?⁶. Por

⁵ Adorno; Horkheimer, apud Rodrigues, A.L. *União, cisão, reunião em Lavoura Arcaica...* p.46.

⁶ Em nenhum momento, no estudo de André Rodrigues, o autor relaciona explicitamente o discurso transformador, prefigurado pelos filósofos alemães, ao discurso de André. No entanto, achamos que o caminho para essa interpretação pode estar aberta na dissertação de Rodrigues. Transcrevemos aqui um trecho em especial que consideramos apontar tal relação: *“André (...) vai virar o discurso do pai pelo avesso, com o fito de voltá-lo contra a própria família. Disso há que resultar um discurso mais forte, mais coerente que o do próprio pai. Assim, a liberação e o rompimento de barreiras não produzem algo inteiramente caótico como talvez pudéssemos esperar. Esse algo não seria literatura e, no nível do personagem e narrador, um discurso desse tipo não produziria o efeito desejado, não poderia se opor à ordem paterna. Faz-se necessário, e André vislumbra isso muito bem através de sua razão plena de paixão (talvez só por isso o vislumbre), não a desordem, mas uma outra ordem, uma ordem que inteiramente se oponha à ordem defendida pelo pai, pelo avô.*

que somente por meio da realização do incesto André consegue vislumbrar esta outra ordem, que se opõe à ordem paterna? Ou será o incesto o sintoma que nos mostra a inconformidade de André com as leis da família patriarcal, representante e sustentáculo da ordem e da cultura?

Acreditamos que a narrativa de André dá uma resposta positiva e uma resposta negativa a cada uma das perguntas que formulamos acima, pois seu discurso é, sobretudo, polivalente e ambíguo. Cada sugestão feita pelo narrador é desmentida ou reafirmada ironicamente no transcurso da narrativa, e é este jogo que garante o concurso poético da linguagem no romance.

O pensamento esclarecido teme a recaída do homem na barbárie, que para ele é representada pela submissão do homem à natureza, ao pavor de que “*o eu revertesse à mera natureza, da qual havia se alienado com um esforço indizível e que por isso mesmo infundia nele um indizível terror*”.⁷ O medo da natureza, incompreensível e ameaçadora, faz com que o pensamento esclarecido recalque o mito, na mesma medida em que o mito da dominação da natureza sustenta a reprodução do pensamento esclarecido e da ordem social que ele faz sustentar, como a ordem patriarcal. Estamos, parece, nas configurações de mundo do pai (Iohána).

Vejamos as configurações em que podemos inserir André. A ordem patriarcal exogâmica, estóica, autoritária e repressora, sustentáculo da propriedade privada, se funde na repressão do instinto; essa é uma das teses de Herbert Marcuse em *Eros e civilização*. No referido livro, Marcuse faz uma crítica do que denomina revisionismo freudiano, que sustenta a tese de identificação da repressão com a civilização. Para Marcuse, “*Se Freud justifica a organização repressiva dos instintos pelo caráter irreconciliável do conflito entre princípio de prazer e o princípio de realidade, expressa também o fato histórico de que a civilização progrediu como dominação organizada*”.⁸ Essa repressão organizada é ponto nevrálgico, no pensamento do filósofo francês, para a compreensão da necessidade da repressão dos instintos. Marcuse extrapola os termos de Freud, propondo um outro termo relacionado ao princípio de realidade em nossa civilização ocidental, qual seja, a mais-repressão (ou o princípio de desempenho). Com esse termo, Marcuse diferencia o que seriam as modificações

pelo irmão mais velho, expressa num discurso muito mais preciso, muito mais cortante, muito mais rigorosamente construído que o do pai.”(grifos nossos). Rodrigues. Rodrigues, A.L. *União, cisão, reunião em Lavoura Arcaica...* p.110.

⁷ Adorno, W.T.; Horkheimer, M. *Dialética do esclarecimento*. Fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985. p, 42.

⁸ Marcuse, H. *Eros e civilização. Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Trad. Afonso Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969. 4ª ed., p.50.

dos instintos necessários à perpetuação da raça humana em civilização (relacionadas ao princípio de realidade), às restrições requeridas pela dominação social (relacionadas ao princípio de desempenho, que em nossa civilização é a forma histórica predominante do princípio de realidade).⁹ O princípio de desempenho está calcado nas restrições e no controle sobre a sexualidade humana, esta uma expressão do instinto por excelência. Desta maneira, “o princípio de prazer foi destronado não só porque militava contra o progresso na civilização, mas também porque militava contra a civilização cujo progresso perpetua a dominação e o trabalho esforçado e penoso”.¹⁰ O caráter perverso da energia instintiva retraída pelo trabalho alienado, portanto integrando uma sociedade repressora, é que ela, no transcurso da história, se torna sublime e sublimada, assume o caráter de uma repressão eterna, cósmica e boa. Em outras palavras, essa repressão ao impulso vital da vida, a sexualidade, tornou-se, em nossa civilização, como que a ilusão de uma necessidade.

*A cultura exige sublimação contínua; por conseguinte, debilita Eros, o construtor de cultura. E a dessexualização, ao enfraquecer Eros, liberta impulsos destrutivos. Assim, a civilização é ameaçada por uma difusão instintiva, em que o instinto de morte luta por ganhar ascendência sobre os instintos de vida. Originada na renúncia e desenvolvendo-se sob uma progressiva renúncia, a civilização tende para a autodestruição.*¹¹

Esse é um dos combates que o livro de Marcuse intenta enfrentar: o filósofo nega a necessidade da renúncia, em nossa civilização, ao cultivo dos instintos, apelando para a possibilidade e para a necessidade de uma sociedade não-repressiva. Pois, para ele, a falta de satisfação das finalidades vitais dos instintos sexuais aumenta o valor instintivo de morte, leva a civilização à destruição e à barbárie. Um derivativo dessa situação-limite seria um processo regressivo, tornado protesto contra a insuficiência da civilização: “Uma tendência recôndita no organismo milita contra o predomínio da labuta sobre o prazer, do desempenho sobre a gratificação. Uma tendência recôndita no organismo milita contra o princípio que tem governado a civilização e insiste em afastar-se da alienação. Os derivativos do instinto de morte unem-se nas manifestações neuróticas e pervertidas de Eros nessa rebelião”.¹²

Ao lado dessa citação de Marcuse, coloquemos uma das questões de André:

⁹ “O conflito irreconciliável não é entre o trabalho (princípio de realidade) e Eros (princípio de prazer), mas entre o trabalho alienado (princípio de desempenho) e Eros”. Marcuse, H. *Eros e civilização...* p.60.

¹⁰ *Idem*, p.54.

¹¹ *Idem*, p.87.

¹² *Idem*, p.106.

*De pé ali na entrada, branco branco o rosto branco filtrando as cores antigas de emoções tão diferentes, compondo com a moldura o quadro que ainda não sei onde penduro, se no corre-corre da vida, se na corrente da morte*¹³

Essa questão, para nós, é verdadeiramente uma questão maior. Onde colocar o quadro composto por André, a sua narração? No corre-corre da vida? Na corrente da morte? A liberação de seus instintos, sua relação incestuosa com a irmã, sua vontade de vida, sua negação a se curvar às ordens do pai, oscilam entre a tentativa de transformação da vida e a sua destruição. Essa questão também é pensada por Marcuse, que defende uma civilização não-repressiva,¹⁴ em que a sexualidade tende a se tornar Eros (vida), mas coloca também os casos em que o instinto de morte ganha força, numa tendência recôndita no organismo, lutando contra o princípio de desempenho que tem governado a civilização, sendo, contudo, preponderantemente destrutivos e relacionados às perversões. *“Originariamente, o instinto do sexo não tem limitações extrínsecas, temporais e espaciais, ao seu sujeito e objeto; a sexualidade é, por natureza, ‘polimorficamente perversa’. A organização social do instinto sexual interdita como perversões praticamente todas as manifestações que não servem ou preparam a função criadora. (...) A Freud deu o que pensar por que o tabu sobre as perversões é sustentado com uma tão extraordinária rigidez. E concluiu que ninguém pode esquecer que as perversões são não só e meramente detestáveis, mas também algo monstruoso e terrível – ‘como se exercessem uma influência sedutora; como se no fundo, uma secreta inveja dos que as desfrutam tivesse de ser estrangulada’. (...) Assim, as perversões expressam a rebelião contra a subjugação da sexualidade à ordem de procriação e contra as instituições que garantem esta ordem (...) As perversões parecem rejeitar a escravização total do ego do prazer pelo ego da realidade”.*¹⁵

A prática do incesto, em nossa civilização, é sem dúvida uma das mais proibidas perversões. A hipótese de que o impulso sexual perverso é uma rebelião contra a ordem de procriação, a ordem patriarcal, parece-nos ser o melhor caminho de interpretação da necessidade que tem André do amor de sua irmã. Achamos por bem não “situar”, como um postulado, em que se encaixaria a revolta de André, ao menos tentaremos não fazê-lo dessa maneira. Entretanto, o incesto não é somente uma questão moral, mas algo amplamente

¹³ LA, p.99-100.

¹⁴ E para o filósofo francês essa não-repressão só será possível quando os instintos vitais, principalmente os sexuais, não forem mais recalcados e sublimados pelo trabalho alienado.

¹⁵ Marcuse, H. *Eros e civilização...* p.61.

debatido em diversas áreas do conhecimento, até agora sem consenso. Seria o incesto uma proibição, nos termos de Marcuse, relacionada às modificações dos instintos necessários à perpetuação da raça humana em civilização (princípio de realidade), ou às restrições requeridas pela dominação social (relacionadas ao princípio de desempenho)? Em outras palavras, o incesto é uma proibição necessária à vida em sociedade, ao convívio coletivo entre os homens, ou é uma das formas fundamentais de repressão dos instintos sexuais que garantem a reprodução de uma sociedade repressora, que leva a humanidade para a destruição? Essa pergunta não pode ser totalmente respondida e voltaremos a ela adiante, mas é uma das questões que aparecem ao leitor de *Lavoura*. Pois uma das características desse romance é justamente a suspensão das certezas, e a volta de perguntas antigas, muitas vezes enterradas pelo corre-corre a que a vida cotidiana e os deveres sociais nos obrigam.

O desajuste de André expõe o estado doentio em que própria família se encontrava, alicerçada em leis e condutas não comungadas por todos, o que exigia uma figura autoritária como a do pai para poder garantir a ordem e a sua reprodução.

Lavoura Arcaica, muito mais do que uma composição melódica (criada pela casca, pela forma da narrativa) é uma conjunção de ruídos, das tensões narradas por André, a gema do romance. Forma e conteúdo no romance também estão, assim, em contradição. O leitor é levado a uma sensação de estranhamento, porque aquilo que está sendo dito pelo narrador tem uma correspondência meio torta com a própria maneira como é narrado.

O romance é um universo, um mundo construído por meio da escrita, e alcança a sua totalidade na conjunção entre forma e conteúdo. A contradição entre forma e conteúdo em *Lavoura* não significa que, como obra literária, não seja uma obra acabada, no sentido de ter construído um mundo pela narrativa e pelos desencadeamentos nessa narrativa. Mas mesmo a totalidade alcançada pela escrita de Nassar parece nos avisar de que há algo errado, que a fusão entre a casca e a gema no romance aconteceram, e, no entanto, é justamente essa fusão que vai apontar a sensação em que prepondera uma estranha e persistente insuficiência, que nem mesmo a busca da construção de um “*mundinho organizado*”¹⁶ consegue abafar a sensação de desorganização, de fragilidade, de absurdo que prepondera no mundo não-ficcional, de onde o autor fala.

¹⁶ Cadernos de Literatura Brasileira. *Raduan Nassar*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, número 2, setembro de 1996. p.34.

Nos sermões do pai se edificava o templo da família, as palavras e as sentenças proferidas pelo patriarca eram a “cal” e a “pedra” desta “catedral”. Na fala do pai estava contida a memória do avô, a raiz ancestral da família, “no ancião que se alimentava de água e sal para nos prover de um verbo limpo, no ancião cujo asseio mineral do pensamento não se perturbava nunca com as convulsões da natureza”.¹⁷ André opõe ao elogio da paciência e da razão, pregadas pelo pai, as vontades do corpo e a potência dos instintos e das paixões. Vejamos uma fala do pai:

*(...) o mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, é contra ele que devemos esticar o arame das nossas cercas, e com as farpas de tantas fiadas tecer um crivo estreito, e sobre este crivo emaranhar uma sebe viva, cerrada e pujante, que divida e proteja a luz calma e clara da nossa casa, que cubra e esconda dos nossos as trevas que ardem do outro lado, e nenhum entre nós há de estender sobre ela sequer a vista, nenhum entre nós há de cair jamais na fervura desta caldeira insana*¹⁸

É nesse mundo das paixões, que se sobrepõe à razão, desafiando a fala do pai, que André mergulha para compor o seu discurso. É o narrador quem diz: ninguém na família amou a cada um mais do que ele. Ninguém sentia melhor as súplicas e os desejos contidos da família inteira. Ninguém entendeu mais os soluços abafados, ninguém sofreu mais, ninguém zelou mais pelas coisas da família do que ele. Assim, André aventurou-se em conhecer o corpo da família pelo cesto de roupas sujas do banheiro, recolhendo os restos daquilo que estava escondido, daquilo que não passava de despojos, de sujeiras, do cheiro azedo do dia que passou. Renegando as virtudes e as leis do equilíbrio, da moderação, André cava o que estava escondido e rejeitado, as marcas do dia nas vestes que encobriam os corpos, para apoderar-se do conhecimento sobre a família.

André é também uma espécie de colecionador, que cultuava o obscuro. Era na coleção das coisas licenciosas para sua família que André guardava os fragmentos de aventuras, das suas relações sexuais desde adolescente, para um dia poder espalhá-las mundo afora, expondo-as sob os olhos assustados de Pedro.

Pedro, meu irmão, engorde os olhos nessa memória escusa, nesses mistérios roxos, na coleção mais lúdica desse escuro poço: no pano murcho dessas flores, nesta orquídea amarrotada, neste par de ligas cor-de-rosa, nesta pulseira, neste berloque, nessas

¹⁷ LA, p. 60.

¹⁸ LA, p. 56.

*quinquilharias todas que eu sempre pagava com moedas roubadas ao pai; entre um pouco nessas coisas que me dormiam e que eu só guardava para um dia espalhar*¹⁹

Para Walter Benjamin, a salvação e a redenção dos mortos e das ruínas se deve ao trabalho do colecionador, que quer salvar o máximo de coisas possíveis na sua barca contra a enchente de um mundo autoritário. Criando a totalidade de uma nova ordem de objetos, o colecionar assim salva-os, guardando-os para livrá-los do esquecimento.²⁰ O curioso é que justamente a compilação de objetos na caixa e na memória de André é que são usados por Ana na sua última dança, antes de ser assassinada. A caixa de quinquilharias e o revisitar, pela memória, dos cantos recônditos da família, através de seus objetos, fazem com que esta mesma rememoração ajude a compor a narrativa. Ana não teria um ar tão soberbo e não exporia um deboche tão exuberante, não carregaria um movimento tão escancaradamente irônico na sua última dança, se não estivesse coberta com as coisas da caixa de André. A ironia que marca a impossibilidade do retorno da vida para a irmã é a mesma que traz a volta de pedaços, de objetos guardados do passado, das experiências que André teve com as prostitutas, expostos assim tão desafiadoramente por Ana.

A dissimulada contenção e a sobriedade do pai e da família mereceriam somente o escárnio do filho doente, da sanha do filho epilético da família. É nas palavras aparentemente sem outro significado do pai, que André perverte suas sentenças, desviando-as; lavrando nas palavras uma outra forma de redenção. As palavras do patriarca, para André, contêm sementes de redenção se forem usadas de acordo com os corredores da casa, de maneira desviante, tortuosa.

*(...) era ele [o pai] sempre dizendo coisas assim na sua sintaxe própria, dura e enrijecida pelo sol e pela chuva, era esse lavrador fibroso catando da terra a pedra amorfa que ele não sabia tão maleável nas mãos de cada um; era assim, Pedro, tinha corredores confusos a nossa casa, mas era assim que ele queria as coisas, ferir as mãos da família com pedras rústicas, raspar nosso sangue como se raspa um calcário*²¹

É na impossibilidade que o narrador encontra de fazer parte da família, nos moldes construídos e expressos no sermão do pai, que ele torna-se um diferente, um epilético, alguém que traz o demônio no corpo, que comete o crime hediondo de abandonar a família. É

¹⁹ LA, p.73.

²⁰ Benjamin, W. Paris do Segundo Império. In: *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 9-102.

²¹ LA, p.44.

ainda nessa condição que André lança-se numa fantástica aventura ao chão, despedaçando-se em várias partes, numa identidade só reconhecível por meio dos cacos resultantes desse impulso que se sabe suicida. Esse ímpeto destrutivo relacionava-se à vontade de viver intensamente um amor proibido, um amor obscurecido pelo estigma do tabu. Ao falar de seu amor por Ana, André usa termos líricos, numa ode à liberdade.

*(...) e as pombas do meu quintal eram livres de voar, partiam para longos passeios mas voltavam sempre, pois não era mais do que amor o que eu tinha e o que eu queria delas, e voavam para bem longe e eu as reconhecia nos telhados das casas mais distantes entre o bando de pombas desafetas que eu acreditava um dia trazer também pro meu quintal imenso*²²

Branca, tão branca quanto as pombas do quintal de André era sua irmã Ana. E é como a uma pomba que André tenta capturá-la na ciência do instante. O menino tenta armar uma armadilha para a pomba, mas ele próprio cai também na armadilha do destino, que complica e parece deixar sinuoso o caminho que conduz ao desfecho. Esse caminho é, todavia, em linha reta, preparado à revelia da vontade da pomba e do menino.

Depois da captura e do sexo, Ana se refugia na capela da fazenda. É dentro da capela que André começa a sua prece de convencimento. O personagem narrador faz das palavras angulares do pai o recurso para convencer sua irmã a cultivar o amor incestuoso entre eles.

*(...) nos bastamos dentro dos limites da nossa própria casa, confirmando a palavra do pai que a felicidade só pode ser encontrada no seio da família; foi um milagre, querida irmã, e eu não vou permitir que este arranjo do destino se desencante*²³

A união dos dois irmãos seria a continuação da infância, das memórias que ele tem da vida, da família e da fazenda desde criança. “*Que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância?*”. Este verso de Jorge de Lima, Nassar cita no início de seu romance e aparece também na boca de André, quando diz que seu amor por Ana só afirmaria a preocupação pela união e o amor que sentia pela família, tão cara ao pai. A sedução, o viço e a constância da infância não poderiam ser perdidos “*sem corte para as nossas memórias, sem trauma para a nossa história*”.²⁴ Isso provocaria a mutilação, a perda, o delírio e a escuridão da loucura. A família e a casa, no amor de Ana, eram o que bastava ao narrador para sentir-se inteiro, pertencente a um mundo de totalidades. A felicidade do narrador acontece somente de forma reversa às palavras do pai, pois é por meio do amor

²² LA, p. 98.

²³ LA, p.120.

²⁴ LA, p.130.

incestuoso que ela pode florescer. Assim, a casa, o templo da austeridade, torna-se o templo da paixão, em que as palavras são portadoras dos significados que mais aprouverem a André. É por esta prece invertida dos significados das palavras do pai que André tenta dar à Ana as razões para os dois continuarem juntos.

(...) e, numa noite dessas, depois do jantar, quando as sombras já povoarem as cercanias da casa, e a quietude escura tiver tomado conta da varanda, e o pai na sua gravidade tiver se perdido nos seus pensamentos, vou caminhar na sua direção, puxar uma cadeira, me sentar bem perto dele, vou assombrá-lo ainda mais quando puxar sem constrangimento a conversa remota que nunca tivemos; e logo que eu diga 'pai', e antes que eu prossiga tranqüilo e resoluto, vou pressentir no seu rosto o júbilo mal contido vazando com a luz dos seus olhos úmidos, e a alegria das suas idéias que se arrumam pressurosas para proclamar que o filho pelo qual se temia já não causa mais temor, que aquele que preocupava já não causa mais preocupação, e, porque fez uso do verbo aquele que assusta não causa mais susto algum (...) tomará em seguida minha cabeça entre suas palmas, olhará com firmeza no meu rosto para redescobrir nos meus traços sua antiga imagem²⁵

André, o filho que causava medo à família, se transformaria, pelo amor de Ana, em parte integrada da família, motivo de orgulho aos olhos do pai. Orgulho carregado por uma correspondência irônica do filho, pois, pelo uso do verbo, da palavra nos termos do pai, este veria nos traços do filho a sua antiga imagem, reconhecendo no rosto de André o seu próprio rosto e, nas palavras do filho, a sua própria palavra e o seu desmoronamento.

À revelia das ordens e da virtude

O irmão propunha a Ana que o amor incestuoso vingasse clandestinamente dentro da família. Seria um segredo que pertenceria a ambos, aos outros caberia somente a idéia da comunhão fraternal, que se processaria na realização do amor familiar. Para André, o amor de Ana é insistentemente a mola propulsora que transformaria o mundo. Do gesto da irmã “*dependem minhas atitudes, minha conduta, minhas virtudes*”, esse amor é o “*núcleo, a semente, o princípio do mundo*”.²⁶ Sem o amor a vida não poderia existir, tendo de ser adiada: o tempo da paciência encerrar-se-ia no instante da ansiedade e na espera do acontecimento da vida, em que a impaciência imperaria.

(...) Ana, me escute, já disse uma vez, mas torno a repetir: estou cansado, quero fazer parte e estar com todos, eu, o filho arredio, o eterno convalescente, o filho sobre o qual pesa na

²⁵ LA, p.126-127.

²⁶ LA, p. 130.

*família a suspeita de ser um fruto diferente; saiba, querida irmã, que não é por princípio que me rebelo, nem por vontade que carrego a carranca de sempre, e a raiva que faz os meus traços ásperos, e nem é por escolha que me escondo, ou que vivo sonhando pesadelos como dizem: quero resgatar, querida irmã, o barco turvo desta máscara, eliminando dos olhos a fálscia de demência que os incendeia*²⁷

A possibilidade de o narrador integrar-se e fazer parte da família está no amor de Ana, pela perversão da condição da própria família e do amor fraterno. Na integração de André à família, ambos deixariam de ser o que são primordialmente. Pois a integração pressupunha uma transformação destes dois universos (o mundo de André e o mundo da família), mesmo que uma das partes mudasse sem consciência dessa mudança. A família carrega em si sua própria enfermidade, e André carrega aquilo que o oprime e procura extirpar. Nassar encena o combate entre o que é interior e exterior ao indivíduo ou a um grupo social, mostrando o conflito entre esses dois planos. O amor entre irmãos na família tornar-se-ia, pela relação de Ana e André, a concretização do amor apaixonado e carnal, aparentando, contudo, pela proposta do narrador, continuar sendo a mesma coisa que antes, quando o incesto ainda não havia acontecido.

Uma vez que a aparência era o que moldava as paredes fortes da casa edificada em areia movediça, o que daria feição de força à família era o mesmo que a conduziria à ruína, ou seja, o amor entre os irmãos. O fruto diferente da família não o era por vontade própria, o narrador se exime da culpa de sua diferença e possível demência. Porquanto a razão maior do seu tormento seria seu instinto, seu “*falo soberbo*” oferecido “*religiosamente*”²⁸ à irmã na capela. A diferença não era para André algo a ser procurado, ela aparecia quase como uma condição inata, de instinto, de impossibilidade de vergar-se a um mundo de valores estabelecidos sem a sua opinião, sem o seu consentimento.

*(...) neste mundo de imperfeições, tão precário, onde a melhor verdade não consegue transpor os limites da confusão, contentemo-nos com as ferramentas espontâneas que podem ser usadas para forjar nossa união: o segredo contumaz, mesclado pela mentira sorrateira e pelos laivos de um sutil cinismo; afinal, o equilíbrio, de que fala o pai, vale para tudo, nunca foi sabedoria exceder-se na virtude; e depois, Ana, no esforço de fazer o melhor, quem chega ao núcleo?*²⁹

²⁷ LA, p.126.

²⁸ LA, p.137.

²⁹ LA, p.133.

André, na cantilena do convencimento, mostra também que o próprio amor que sente precisa ser revestido do cinismo para sobreviver dentro da família. O equilíbrio, composto pela mentira, era de certa forma uma virtude, pois a virtude maior consistiria em saber não se exceder nela. André sabia que havia esgotado todos os seus recursos de convencimento em um “*propósito suspeito: ficar com a alma leve, disponível, que ameaças, quantos perigos!*”.³⁰ A virtude pregada anteriormente por meio das palavras do pai na boca de André era cínica, irônica. E só através do cinismo e da hipocrisia o amor poderia sobreviver.

“*Tudo é tão frágil que basta um gesto supérfluo para afastarmos de perto o curador impertinente das virtudes coletivas*”.³¹ O curador, para o narrador, é o Deus (o sentido) que garante o domínio do pai; e as virtudes coletivas são a ordem. E é pela ordem que uma outra hipocrisia se revela, a hipocrisia de quem cabe em algum lugar, que compõe algum grupo, partilhando valores que circunscrevem o universo de significados das pessoas que fazem parte do jogo do pertencimento. Pessoas estas que vivem sob a impressão da égide de um mundo fortemente sedimentado. Entretanto, para quem não acredita no culto dos valores eternos e sabe da fragilidade desses valores, este mundo poderia desmoronar num “*simples gesto supérfluo*”. É contra o guardião da ordem, que é também o “*Deus bondoso*” para quem Ana reza na capela, que o narrador lança um jorro convulsivo de palavras.

Aos despossuídos, aos *diferentes*, resta então tentar criar uma outra forma de viver no mundo. A ironia e o cinismo, para o narrador, são algumas das possibilidades. André aponta outras, como o deboche e a construção de outras máscaras, que permitam a sobrevivência destes seres excluídos, por um silêncio latente, mas que produz incômodos ruídos.

(...) *a vida só se organiza se desmentindo, o que é bom para uns é muitas vezes a morte para outros, sendo que só os tolos, entre os que foram atirados com displicência ao fundo, tomam de empréstimo aos que estão por cima a régua que estes usam para medir o mundo; como vítimas da ordem, insisto em que não temos outra escolha, se quisermos escapar ao fogo deste conflito: forjamos tranqüilamente nossas máscaras, desenhando uma ponta de escárnio na borra rubra que faz a boca*³²

A vida só se organiza se desmentindo porque se revela a cada momento, em cada instante, como sendo um escombros de ilusões; mas também porque, ao contrário do que se pensa, ela tem tamanha mobilidade que joga por terra todas as certezas da sua imobilidade, da sua régua que aparentemente traz a mesma medida para tudo. O diferente mostra que cada ser

³⁰ LA, p.131.

³¹ LA, p.134.

³² LA, p.134-135.

e cada coisa possuem uma medida própria e singular, como é o caso dos sentimentos e dos conflitos do narrador. “*Quem toma de empréstimo a régua dos que estão por cima*”, para André, é um tolo, que não consegue perceber a todo o momento que a vida se desmente. A régua de empréstimo faz com que as pessoas que sentem estar dentro das medidas estabelecidas confirmem essa precária certeza. Desta maneira, aqueles que estão por cima acabarão cada vez mais impondo a sua ordem e a sua medida para o universo.

Para os outros, aqueles que estão fora das medidas, sua própria desproporção converte-se em desespero, em incertezas ou revolta, pois o sentimento de desajuste contém em si forças contraditórias, como o ímpeto da destruição e da transformação. Quando André conta a Pedro a realização do incesto³³ e resolve voltar com ele à casa paterna, a possibilidade do fim trágico da história estava traçado.

André coloca sua diferença, seu delírio e seu amor como enredados nas teias do destino: *Maktub*.³⁴ Esse é um ponto interessante da narrativa, que traz o questionamento do que faz um homem não conseguir se encaixar, se submeter à ordem estabelecida, o que o torna um diferente. E mais: a consciência dessa diferença pode produzir diversas maneiras do homem de lidar com aquilo que o oprime. Albert Camus, em *O Homem revoltado*, traz reflexões importantes sobre esse tema e, a nosso ver, desenvolve questões para tentarmos compreender essa rebeldia e contraposição à ordem paterna, expressas por André.

Por diversas vezes na leitura do romance nos defrontamos com o estranhamento, com uma sensação de absurdo ao entrarmos dentro do jorro verbal de André. A narração propriamente dita do romance aparece em doses concentradas, em meio a um rio de linguagem poética.³⁵ Essa imersão no lirismo, na poesia, produz as ambigüidades, as suposições e a maneira surpreendente encontrada pelo narrador de contar-nos a sua história. Esse estranhamento que acomete o leitor, promovido pelo uso de uma linguagem que alça as palavras como coisas, em vez de apenas designá-las como signos, está relacionado ao procedimento de desautomatização da linguagem. Relação essa já apontada por Renata Pimental Teixeira no seu estudo de *Lavoura*. Para Antonin Artaud: “*briser la langage pour toucher la vie*”,³⁶ ou seja, a partir do efeito de estranhamento criado pela desautomatização da

³³ E até essa fala de André aparece de maneira turva no romance, pois o leitor não sabe ao certo se André está dirigindo-se de fato ao irmão ou se sua fala é somente parte de seus pensamentos, de seu delírio.

³⁴ “*O Maktub árabe teria a ver com a implacabilidade do Destino grego. Por outro lado, a Europa mediterrânea da Antiguidade teria pouco a ver com o conceito de Europa hoje.*” Nassar, R. In: *Cardenos de Literatura...* p.30.

³⁵ Teixeira, R.P. *Uma lavoura de insuspeitos frutos*. São Paulo: Annablume, 2002, p.37.

³⁶ Artaud, A., apud R.P. *Uma Lavoura de insuspeitos frutos...* p.37.

linguagem, o escritor opera também uma espécie de desautomatização do real.³⁷ O estranhamento que sentimos ao ler *Lavoura* tem a ver com o estranhamento que o próprio Nassar sente em relação ao mundo real, à sua condição absurda, ou, em suas palavras, obscena.³⁸

O sentimento do absurdo, em Camus, está intimamente ligado à revolta. “*O absurdo consiste na incompatibilidade entre um anseio humano de explicação para o mundo e o mistério essencial deste mundo inexplicável, entre a consciência da morte e o desejo de uma possível eternidade, entre o sonho de felicidade e a existência do sofrimento, entre o amor e a separação dos amantes*”.³⁹ O homem revoltado, em Camus, é aquele que diz não, que recusa, mas não renuncia. A revolta põe em causa a própria noção de indivíduo na medida que a revolta arranca-o de sua suposta solidão e lhe fornece uma necessidade de agir. Na experiência absurda, o sofrimento é individual. A partir do movimento de revolta, adquire a consciência de se ter tornado coletivo: passou a ser aventura de todos. Camus diferencia dois tipos de revolta: a metafísica, que contesta os fins do homem e da criação e sustenta-se pela idéia; e a histórica, que está associada às diversas revoluções ocorridas; essa tem profunda relação não só com a idéia, mas com a ação dos homens.

Iremos nos deter na idéia de revolta metafísica, que oferece importante contraponto para penetrarmos mais no narrador nassariano. O revoltado metafísico “*ergue-se sobre um mundo dilacerado para reclamar a unidade do mesmo. Opõe o princípio de justiça que nele vive ao princípio de injustiça que vê aplicar-se no mundo. A princípio nada mais deseja do que isto: resolver esta contradição, instaurar a regra unitária da justiça, se o conseguir, ou da injustiça, se o fizerem desesperar. Entretanto denuncia a contradição. No seu protesto contra a contradição, no que ela possui de imperfeito devido à morte e no que oferece de disperso por obra do mal, a revolta metafísica é a reivindicação motivada de uma unidade feliz contra a dor de viver e de morrer*”.⁴⁰ A luta do revoltado é também uma busca de restauração da justiça. Para Camus, quando Deus perdeu seu lugar no mundo dos homens, desde os finais da Idade Média, o homem precisou criar com suas próprias mãos a justiça, já que a crença na justiça divina havia caído por terra. A queda de Deus, ou de uma transcendência que seria exterior ao próprio homem, é um problema dos tempos modernos.

³⁷ “*O objetivo maior [da obra literária] é captar a realidade e dar seu testemunho de estranhamento a ela.*” Cortazar, J. apud Teixeira, R.P. *Uma Lavoura...* p.37.

³⁸ Ver entrevista do autor no *Cadernos de Literatura*, p.34.

³⁹ Vida e obra de Albert Camus. In: Camus, A. *Estado de sítio; O estrangeiro*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

⁴⁰ Camus, A. *O homem revoltado*. trad. Virgínia Motta. Lisboa: Edição Livros do Brasil, p.41.

Quando o homem coloca o acaso no lugar do destino, quando está dentro de si a possibilidade de alcance do absoluto ou da própria transcendência, abre uma porta para a insegurança, para o sem-sentido das coisas. Por isso, existe um esforço humano para restituir o destino da humanidade, que, no entanto, passa a ser um destino histórico. André oscila entre as duas formas de entendimento do tempo: o divino e o histórico.⁴¹

A questão da justiça, no entanto, é mais complexa em se tratando de André. O narrador sente o peso da tradição, sente-se vítima da lei, dos preceitos paternos que lhe impossibilitam viver o seu destino com plenitude. Denuncia a contradição da família, o assentamento de suas leis e a falsa igualdade entre os membros familiares. A sua idéia de justiça, ou de ordem, não é a de uma ordem que possa ser partilhada coletivamente. É uma ordem que não consegue sobreviver dentro de uma família, dentro de uma organização social, dentro do estabelecimento da cultura moderna⁴², é na verdade uma contra-ordem, pois precisa justamente daquilo que constitui o retorno a um tempo arcaico, um tempo antes do processo civilizador (do princípio de realidade), em que o incesto ainda seria possível.⁴³ O desespero de André tem a ver com a impossibilidade de edificar o seu desejo, o incesto, numa ordem dentro da família. Nesse movimento de impossibilidade André não consegue desvencilhar-se do sentimento de absurdo que persiste em lhe atormentar, não consegue conviver com a ordem imposta pelo pai e pela tradição, mas também não consegue criar sua própria ordem, pois esta não pode ser uma experiência individual, precisaria ser compartilhada até o fim com Ana e, quiçá, com os outros membros da família, como Lula, o irmão caçula.⁴⁴

O que vemos na narrativa de André é uma negação profunda do sentido das coisas, pois para ele tudo estava fora de lugar, nada fazia sentido (“*afinal, que importância tinha ainda dizer as coisas? O mundo pra mim já estava desvestido*”).⁴⁵ Se na experiência do absurdo o mundo carece de sentido, o homem já não conhece limites, tudo é possível porque

⁴¹ Nos deteremos nesta importante questão mais adiante, mas frisamos de antemão que é uma das constituidoras do tempo na narrativa de André.

⁴² “Partindo da indagação sobre o que seria ou não natural ao homem, Lévi-Strauss confirma que o natural deveria obedecer as leis universais, enquanto o cultural teria regras particulares de funcionamento. Através das regras que regulam as trocas matrimoniais, o antropólogo localiza o substrato comum a todas as culturas: a lei universal sobre a interdição do encontro entre iguais. A cultura, seria, portanto, situada nas manifestações destas leis.” Sedlmayer, S. *Ao lado esquerdo do pai*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997, p.78.

⁴³ “Lévi-Strauss, referindo-se às teses de Freud em Totem e Tabu, afirma que, ao contrário de um acontecimento que realmente teria ocorrido, ‘o desejo da mãe ou da irmã, o assassinio do pai e o arrependimento dos filhos’ podem traduzir, ‘em forma simbólica, um sonho ao mesmo tempo duradouro e antigo (...) expressão permanente do desejo de desordem, ou antes, de contra-ordem’”. Lévi-Strauss apud Rodrigues, A.L. *União, cisão, reunião...* p.89.

⁴⁴ Na experiência absurda, o sofrimento é individual. A partir do movimento de revolta, adquire a consciência de se ter tornado coletiva: passou a ser aventura de todos. Camus, A. *O homem revoltado...*, p. 37.

⁴⁵ LA, p. 47.

nada faz sentido. A sede de uma vida interdita, da impossibilidade de viver a plenitude, procura saciar-se pelo sentimento, pelo culto ao instinto, que se oporia aos limites de um mundo social regrado, hierarquizado e opressor.

Albert Camus, na interpretação da obra de Sade, comenta:

*Sade ilustra as conseqüências extremas de uma lógica revoltada quando ela se esquece da verdade de suas origens (...) Essas conseqüências são a totalidade fechada, o crime universal, a aristocracia do cinismo e o desejo de um apocalipse.*⁴⁶

Em Sade, ao olhar de Camus, o esquecimento da origem da revolta leva à negação absoluta e à procura de uma liberdade ilimitada, por conseqüência, a uma desumanização operada meticulosamente. Mas, afinal, o que constituiria a origem da revolta do nosso personagem-narrador, André? André tinha o desejo do absoluto, da unidade, de ordem, outra ordem que não fosse a do pai. A sua revolta primeira vem do seu não-ajustamento às regras familiares, uma recusa profunda em submeter-se ao *status quo*. Para que a revolta possa continuar o seu movimento transformador, precisa se reconhecer no sentimento de absurdo dos outros homens, partilhar esse sentimento de que as coisas estão fora de lugar. Em Camus, quando o revoltado esquece as origens da sua revolta, já não consegue achar o equilíbrio entre o sim e o não, não consegue reconhecer que é preciso haver limites nas ações e que a busca por um outro sentido para o mundo deve ser partilhada e negociada, num constante constituir-se. André perde-se nessa busca do absoluto e a narrativa do romance assume um tom trágico, em que a morte e a perda dançam intrincadas na escrita do tempo, tarefa do narrador romanesco.

Por outro lado, persiste até o final da narrativa (que é sobretudo irônica, pois reproduz a fala do pai sobre o cultivo da paciência e a submissão ao tempo, no capítulo que sucede a narrativa da morte da filha, assassinada por suas mãos) a busca de André por cortar os laços que o sufocam. E essa é uma situação insustentável, que mostra ao leitor o extremo da contradição em que o personagem e a história de sua família estão lançados. A ordem patriarcal é incendiada no final do romance pelo próprio patriarca. O patriarcado já não sobrevive aos seus próprios filhos e, quiçá, ao tempo que outrora havia inaugurado.⁴⁷

⁴⁶ Camus, A. *O homem revoltado...* p.70.

⁴⁷ “Enquanto todas as mudanças anteriores (do pré-animismo à magia, da cultura matriarcal à patriarcal, do politeísmo dos escravocratas à hierarquia católica) colocavam novas mitologias, ainda que esclarecidas, no lugar das antigas (o deus dos exércitos no lugar da Grande Mãe, a adoração do cordeiro no lugar do totem), toda a forma de devotamento que se considerava objetiva, fundamentada na coisa, dissipava-se à luz da razão esclarecida. Todos os vínculos dados previamente sucumbiam assim ao veredicto que impunha o tabu, sem

*Lavoura Arcaica, As Mil e Uma Noites e a história do faminto*⁴⁸

Lavoura Arcaica tem a sua própria linguagem, caminhos próprios de expressão. Contudo, o texto é notavelmente tecido com fios, reminiscências que nos fazem perpassar outros textos, outros universos, ficcionais ou não. As marcas mais evidentes de temáticas e reminiscências religiosas e tradicionais que o texto carrega são a parábola bíblica do filho pródigo, contida no *Novo Testamento*, o *Evangelho Segundo Lucas* e, em relação ao prólogo da segunda parte do romance, intitulado *O retorno*, a *Surata IV*, verso 23 do Alcorão, que diz: “*Vos são interditas: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs,.....*” aludindo ao amor correspondido, na sua concretização sexual e incestuosa, do narrador por sua irmã, Ana.

Está também na elaboração da linguagem, no tom urdido pelas palavras, os significados que alcançam uma ressonância quase sacra e totalizadora no texto do *Lavoura*. As parábolas na *Bíblia* têm uma função de transmitir ensinamentos doutrinários e morais. É em linguagem simples, não deixando, ao mesmo tempo, de ser revestida de um tom austero, que os ensinamentos morais são transmitidos na *Bíblia*, como nos sermões do pai de André no *Lavoura*.

O *Alcorão*, outro texto sagrado/sacralizado de referência, é composto por uma prosa que poderíamos chamar de poética, assentando nas palavras todo o peso da tradição. O *Alcorão* é, para os muçulmanos, a referência máxima não só da religião, mas também o cimo da beleza, da construção e da elaboração das palavras e o alcance do seu significado. Para os árabes muçulmanos, o discurso religioso é inimitável, a palavra não é criada pelo homem, mas sim oferecida/conseguida diretamente de Deus. Segundo Renata Teixeira:

É como se a prosa de Raduan se tivesse embebido num caldo misto de linguagem alcorânica e bíblica, com construções sintáticas diversas vezes iniciadas pelo mesmo conjunto de conectores ou verbos (“e;que;quanta;tinha;era”), num tom de enunciação, em que o sujeito

excluir aqueles que eram necessários para a existência da própria ordem burguesa”. Adorno, Horkheimer, 1985, p. 91.

⁴⁸ A análise aqui apresentada sobre as relações entre o livro das *Mil e Uma Noites* e *Lavoura* foi feita antes da leitura da dissertação de mestrado, diversas vezes citada, de Rodrigues. A minha análise e a sugestão de sua interpretação é muito próxima da que Rodrigues fez em seu estudo. Mesmo assim, achei importante manter o texto, com algumas alterações, pois acredito existirem outros apontamentos, no meu trabalho, que são suporte para considerações posteriores, e que foram feitas por Rodrigues de uma outra forma.

*se perde, se metamorfoseia em meio aos jogos frasais. O tom de liturgia, os diversos aforismos e proibições também são nítidos (...)*⁴⁹

As palavras que constituem o texto no romance são marcadas por lembranças de outras palavras, de outros textos. A composição traz na própria linguagem – e em Nassar esta elaboração é evidentemente proposital – a linguagem de outros textos, como um novelo que ajuda a compor os fios deste emaranhado literário. Fazendo parte mesmo que subterraneamente da narrativa de André, esses fios funcionam de maneira a dar ao texto uma originalidade desabrochada pela leitura e empréstimo de outros textos, de outras histórias.⁵⁰

Deste modo, além dos textos sagrados/sacralizados da *Bíblia* e do *Alcorão*, ouvimos no romance o eco das leituras e composições de diversos outros escritores. Gostaríamos de nos deter em um texto muito antigo, que é o livro das *Mil e Uma Noites*. Pois ele tem uma das histórias narradas por Chahrazad ao rei Chahriyar, como a fonte de uma das histórias dos sermões do pai de André, a história do faminto.

Em alguns trechos da narrativa, André contrapõe o pai, homem de “*discernimentos promíscuos em que apareciam enxertos de várias geografias*”, ao avô, este uma referência mítica, um árabe libanês pertencente a uma cultura ancestral que, em vez de pregar a paciência, a obediência e a dedicação ao trabalho, como o pai, “*respondia sempre com um arrote tosco que valia por todas as ciências, por todas as igrejas e por todos os sermões do pai: Maktub*”.⁵¹

Aparentemente o discurso subversivo de André tenta profanar a fala e os sermões do pai, e colocar o avô num lugar diferente. O arrote da sabedoria seria conciso e se condensaria numa palavra: Maktub (está escrito). Maktub fala da força do destino, que para André também seria providencial, pois nada serviria melhor, para retirar o tabu do amor entre ele e Ana, do que uma palavra que concretizasse uma sina inexorável.

Pode-se interpretar a figura do avô no *Lavoura* como representante, para André, do mundo mítico, envolto na névoa misteriosa da ancestralidade, trazendo possibilidades de um mundo diferente. Contudo, o mito de um passado remoto, composto por uma ancestralidade familiar, aquela vinda das montanhas do Líbano, não é exatamente o mundo que se opõe ao discurso paterno. O próprio André fala que, mesmo querendo, é impossível o retorno, pois as

⁴⁹ Teixeira, R.P. *Uma Lavoura de insuspeitos frutos...* p.63

⁵⁰ A idéia geral deste parágrafo está apresentada em um belo ensaio de Schneider. Schneider, M. *Ladrões de palavras: ensaios sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*. trad. Luis Fernando PN Franco. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

⁵¹ LA, p. 91.

histórias vividas desde a partida desse mundo fazem com que não seja o mesmo de quando saiu dele. E mais: tem-se consciência de que esse mundo mítico é ilusão, desilusão, ainda que seja a possível ou única referência. E, mesmo saindo, a volta para casa é sempre contínua. Talvez volta, talvez busca, essa procura pela casa, por aquilo que foi, pode ser feita justamente pelo fato de a casa não ter sido verdadeiramente habitada, ao menos para quem já se sente distante dela.

A linguagem de André é híbrida, contém, sobremaneira, os elementos e os significados aos quais procura contrapor-se. Este movimento de contraposição está justamente na inversão das palavras que tentam feri-lo, oprimi-lo e também subjugar-lo.

(...) ninguém amou mais, ninguém conheceu melhor o caminho da nossa união sempre conduzida pela figura do nosso avô, esse velho esguio talhado com a madeira dos móveis da família; (...) era este velho asceta, esse lavrador fenado de longa estirpe que na modorra das tardes antigas guardava seu sono desidratado nas canastras e nas gavetas tão bem forradas das nossas cômodas, ele que não se permitia mais que o mistério suave e lírico, nas noites mais quentes, mais úmidas, de trazer, preso à lapela, um jasmim rememorado e onírico, era ele a direção dos nossos passos em conjunto, sempre ele, Pedro, sempre aquele silêncio de cristaleiras, naquela perdição de corredores, nos fazendo esconder os medos de meninos detrás das portas, ele não nos permitindo, senão em haustos contidos, sorver o perfume mortuário das nossas dores que exalava das suas solenes andanças pela casa velha; era ele o guia moldado em gesso, não tinha olhos esse nosso avô, Pedro, nada existia nas duas cavidades fundas, ocas e sombrias do seu rosto, nada, Pedro, nada naquele talo de osso brilhava além da corrente do seu terrível e oriental anzol de ouro⁵²

O avô era quem conduzia a união da família, mas possuía também o “*silêncio de cristaleira*” tão conhecido por André. Todavia, o silêncio do narrador era o silêncio de quem guarda a certeza de não pertencer, de não conseguir pertencer a algum lugar, a um conjunto de regras e, mesmo assim, não saber sair desse universo. O silêncio do avô era lembrado pelo narrador, que estava rompendo a barreira do silêncio por meio das palavras. O avô sem olhos é uma imagem que nos parece bastante interessante. No lugar dos olhos, as “*duas cavidades fundas ocas e sombrias de seu rosto*” nos sugere a impossibilidade de este avô reconhecer as coisas que estão a sua volta ou, lembrando dos sermões do pai, se “*os olhos são a candeia do corpo, e que se eles eram bons é porque o corpo tinha luz, e se os olhos não eram limpos é que eles revelavam um corpo tenebroso*”,⁵³ os olhos do avô não revelavam coisa alguma. Se os olhos são fundos e sombrios, parece que o ser se torna indecifrável, quase inanimado, pois

⁵² LA, p.45-46.

⁵³ LA, p.15.

são pelos olhos que a vida em volta é espelhada e interiorizada. Moldado com gesso e com a alma obscura, sem lastros para a compreensão, os olhos do avô, na boca de André, não podem ser interpretados nem interpretar o mundo, ao menos da maneira que ele julgava possível. Assim, naquele “*talo de osso*” que havia se tornado seu avô, nada “*brilhava além da corrente do seu terrível e oriental anzol de ouro*”, um relógio marcando o tempo. O avô, curvado aos mandamentos da natureza e do tempo, só poderia deste último contar as horas que passavam, marcadas pelo anzol de ouro que marcava também seu rosto gasto e enrugado. Nada que viesse do ancestral brilhava, nada tinha vida, nada resplandeceria e ofuscaria as sombras compridas pelas quais a casa da família estava encoberta, sob as palavras reguladoras do pai e da tradição.

A velhice do avô representava a sabedoria, e era o próprio pai, Iohána, quem dizia nos sermões para a família: “*nesta mesa, na cadeira vazia da outra cabeceira, está o exemplo: é na memória do avô que dormem nossas raízes, no ancião que se alimenta de água e sal para nos prover de um verbo limpo, no ancião cujo asseio mineral do pensamento não se perturbava nunca com as convulsões da natureza (...) cultivada com zelo pelos nossos ancestrais, a paciência há de ser a primeira lei desta casa*”.⁵⁴ A memória do avô, na qual dormem as raízes da família, André enxerga como cavidades ocas, fundas e sombrias que não mostram, não esclarecem, como um guia sem olhos. Essa tradição que o pai exalta, as raízes da família, em André gritam dilaceradas. Embora prefira o Maktub do avô aos longos sermões do pai, o significado da tradição, representada pelo avô, não era para André a referência que se contrapunha às regras paternas. O Maktub do avô, como trabalharemos adiante, era preferível, em alguns momentos, porque exprimia uma idéia de tempo e de história que convinha ao discurso do narrador.

No elogio à paciência, Iohána conta em um de seus sermões a história do faminto. Como apontamos anteriormente, trata-se de uma das histórias do livro das *Mil e Uma Noites*. Esse livro é um conjunto de histórias de tradição oral, e, como se sabe, desencadeia-se na narrativa de Chahrazad, a mulher do rei Chahriyar, que lhe conta fabulosas histórias durante a noite para que ele não a mate ao amanhecer. O livro das *Mil e Uma Noites* tem várias versões e traduções de diversas línguas e tempos. A sua história é bastante peculiar, como é variável o conjunto das histórias que lhe dão corpo. A evidência material mais antiga do livro é um documento que data de 879 d.C. No período de aproximadamente onze séculos ocorreram a

⁵⁴ LA, p.60

formulação das histórias e a dispersão do livro. Contadores de histórias, copistas, editores e tradutores foram, no transcurso do tempo, fazendo e desfazendo o livro, formando-o e modificando-o, de acordo com as intenções e exigências de cada época. Interessantes são os estudos que procuram entender como autores e tradutores considerados ocidentais traduzem e modificam as histórias das *Mil e Uma Noites*. A primeira tradução do livro para uma língua ocidental foi feita pelo francês Galland no século XVIII.⁵⁵

Existem narrativas no livro das *Mil e Uma Noites* que são muito famosas e pertencem a manuscritos árabes antigos, como as histórias de Aladim e Ali Babá, entre outras. As histórias “originais do livro” existentes nos manuscritos árabes, do chamado ramo sírio, continham 282 histórias. Foi somente no século XVIII que a obra passou a ter as mil e uma noites do título, com as modificações no conjunto das histórias feitas no Egito, no que se convencionou chamar de ramo egípcio tardio do livro. A grande mudança pode ser a divisão das histórias em exatamente 1001 noites. Muitos estudiosos consideram que foi exatamente esta divisão literal das histórias das *Mil e Uma Noites* que empobreceu o livro, reduzindo algumas noites a curtas narrativas que ocupavam somente dez linhas, enquanto outras histórias ocupavam páginas e páginas. Ainda sobre o ramo egípcio tardio do livro, segundo Jarouche:

*(...) as histórias acrescentadas ao livro por um anônimo escriba do Cairo não eram recentes; muitas delas, como a da donzela Teodora, do marinheiro Sindibád e do sábio Sindibád (as duas últimas são obras bem diferentes cujos protagonistas, por coincidência, têm o mesmo nome), são mais antigas do que as próprias Mil e Uma Noites. Não se trata, portanto, de histórias elaboradas para o livro, mas de histórias que circulavam independentes e foram incorporadas ao livro. Já havia ocorrido o mesmo nos ramos sírio e egípcio, que incorporou, entre outras, as histórias dos seis irmãos do barbeiro de Bagdá e a de Jullanár, a marítima, da obra Ahikayát Al'ajiba wa Alakhbár Alghariba [Narrativas Espantosas e Crônicas Assombrosas], do século VII H./XII d.C.*⁵⁶

A história do faminto está dentro da história do barbeiro e de seus seis irmãos no livro das *Mil e Uma Noites*. Na verdade, o sexto irmão do barbeiro é o faminto. Em *Lavoura Arcaica*, com a alternância constante de avanços e recuos da narração, vários capítulos remetem a outros. No final do capítulo nove, quando aparecem trechos do sermão do pai, é feita a remissão à história do faminto, que só aparecerá contada efetivamente no capítulo

⁵⁵ As informações deste parágrafo foram tiradas basicamente de duas fontes: Jarouche, M.M. *Notas sobre a Tradução e os Regimes de Narrativa em As Mil e Uma Noites*. Seminário sobre o Mundo Árabe: Diálogo América do Sul – Países Árabes. São Paulo: IPRI, 2004; e Sleiman, M. Sherazade e o Livro das Mil e Uma Noites segundo OS Manuscritos árabes mais Antigos: História de Tradições e Projeções. In: *Revista de Estudos Orientais*, nº 4, agosto de 2003.

⁵⁶ Jarouche, M.M. *Notas sobre a Tradução e os Regimes de Narrativa em As Mil e Uma Noites...* p.3.

treze. As palavras do pai têm o intuito de contar uma história exemplar, falando sobre as vantagens de quem é paciente e sabe se curvar aos desígnios das coisas que lhe são superiores.

A história do faminto, contada por Iohána em *Lavoura*, é a história de um homem que, passando um dia diante das portas de um palácio, resolve pedir esmolas aos guardiões do pórtico, os quais lhe dizem que basta se apresentar ao senhor daquelas terras e daquele palácio para conseguir tudo o que desejasse. O faminto, embora duvide das palavras dos guardiões, entra no palácio, cheio de belezas e de peças luxuosas, para falar com o seu poderoso dono. Ao encontrá-lo, o faminto pede ajuda e diz estar tão necessitado a ponto de cair de fome. O ancião, mostrando-se muito afetado pelas palavras do homem, resolve convidá-lo para um banquete, afirmando que em seu reino não permitirá jamais que alguém morra de fome. Contudo, ao dar as ordens aos serviçais, eles trazem uma mesa com comidas e talheres imaginários, inexistentes. “O faminto, dobrando-se de dor, pensou com seus botões que os pobres deviam mostrar muita paciência diante dos caprichos dos poderosos, abstando-se por isso de dar mostras de irritação. ‘Senta-te ao meu lado’ disse o ancião ‘e trata de honrar a minha mesa’. ‘Ouço e obedeço’ disse o faminto sentando-se no tapete ao lado do ancião, frente à mesa imaginária”.⁵⁷ Assim, o banquete foi servido, cheio de deliciosas comidas, com aromas, texturas e feitura especiais, que na verdade não existiam. E o ancião não parava de se gabar e de oferecer cada vez mais delícias ao faminto. Quando este diz não poder mais de tanto comer as iguarias oferecidas imaginariamente, o ancião manda vir a sobremesa. Forma-se mais um desfile de serviçais verdadeiros e quitutes preciosíssimos, caldas em tâmaras, almíscar, geléias e frutas, de mentira. Tudo ao alcance da mão do faminto, que participa mais uma vez da encenação. Quando afirma não agüentar mais a sobremesa, pois está satisfeitíssimo, não pode recusar a insistência do ancião para que os dois bebam os mais delicados e saborosos vinhos que se fabricavam naquela terra. Assim, “um e outro entremeavam a consumação, entregando-se ao jogo instável dos embriagados, pendulando lentamente a cabeça e o meio-corpo, além de muitos outros trejeitos, até que todas as garrafas fossem provadas”.⁵⁸ Fingindo embriaguez depois da bebedeira, junto com o faminto, o ancião interrompe a encenação, assumindo um ar de simplicidade e uma atitude austera. O sermão do pai, nas palavras do ancião que testava a paciência do faminto, termina assim:

“Finalmente, à força de procurar muito pelo mundo todo, acabei por encontrar um homem

⁵⁷ LA, p.82.

⁵⁸ LA, p.85

*que tem o espírito forte, o caráter firme, e que, sobretudo, revelou possuir a maior das virtudes de que um homem é capaz: a paciência. Por tuas qualidades raras, passas doravante a morar nesta casa tão grande e tão despojada de habitantes, e está certo de que alimento não há de faltar à mesa.” E naquele mesmo instante trouxeram o pão, um pão robusto e verdadeiro, e o faminto, graças à sua paciência, nunca mais soube o que era fome.*⁵⁹

O curioso é que no livro das *Mil e Uma Noites*, a história do sexto irmão do barbeiro é contada com um enredo muito semelhante ao da história de Iohána em *Lavoura*. No final, contudo, quando chega a parte do oferecimento do vinho, acontece uma reação bem diferente da do faminto da história do pai de André. Vejamos:

O homem perguntou: “então, meu hóspede, gostaria de beber e se descontraír? Espero que não esteja ainda com fome.” Meu irmão pensou: “mas que tormento!”, e continuou pensando: “vou fazer com ele uma coisa que o fará arrepender-se de semelhantes atitudes.” O homem gritou: “sirvam bebida” e passou uma taça ao meu irmão dizendo: “dê um trago nessa taça; se gostar, avise”, e meu irmão respondeu: “o aroma é bom mas eu estou habituado a outro tipo de bebida.” O homem gritou: “tragam-lhe uma bebida alcoólica diferente” e brindou: “felicidades e saúde!” Meu irmão gesticulou como quem está bebendo, afetou embriaguez e disse: “meu senhor, eu não deveria ter bebido”. E, mostrando-se inconveniente, fingindo-se de bêbado, meu irmão pegou o homem de surpresa: ergueu o braço até que aparecesse o branco da axila e lhe aplicou na nuca uma taponna tão violenta que ecoou por todo o aposento, fazendo-a seguir-se de outra taponna. O homem perguntou: “mas o que é isso, seu canalha?” Meu irmão respondeu: “este seu escravo que o senhor introduziu em sua casa, e a quem deu comida e bebida, embriagou-se e está farreando. Antes de qualquer outro, é você que tem a obrigação de agüentar-lhe a ignorância e perdoar-lhe o delito.” Meu irmão me contou: “ao ouvir minhas palavras, o homem deu altas risadas” e disse: “faz muito tempo, fulano, que eu me divirto assim às custas das pessoas, mas nunca vi ninguém que tivesse inteligência e jogasse o jogo comigo senão você. Por isso, está agora perdoado”.⁶⁰

A história do faminto das *Mil e Uma Noites* não tem um tom edificante em torno da paciência e da submissão, como é o caso do discurso de Iohána em *Lavoura*. Poderíamos até dizer que a narrativa apresentada, ao menos esta específica da história do sexto irmão do barbeiro, traz um tom de escárnio para com essas “virtudes”. A virtude ressaltada na história do faminto do *Livro das Noites* é a do uso da inteligência para jogar o jogo daqueles que têm o poder, para conseguir golpeá-los de maneira certa, por isso calculada. O exercício da paciência também é feito, só que tem sentido diferente daquele defendido pelo pai. O faminto das *Mil e Uma Noites* usou a sua raiva contida, numa explosão agressiva, que fez com que o senhor do palácio ficasse estupefato com sua reação, admirando-o até. A história do sexto

⁵⁹ LA, p. 85-86

⁶⁰ *As Mil e Uma Noites*, volume 1: ramo sírio. trad. Mamede Mustafá Jarouche. São Paulo: Globo, 2005. p. 358-366.

irmão do barbeiro segue, no *Livro das Noites*, na centésima sexagésima oitava noite, quando o ancião convida-o para ser seu comensal. Aí, com o tempo, o senhor passa afeiçoar-se dele. O ancião outorga todos os seus negócios ao antigo faminto, e assim este pode viver tranqüilamente durante vinte anos, até que o ancião morre e o sultão apropria-se de todos os bens. Assim, o homem volta a ficar sem dinheiro, tendo de sair do reino. É então atacado por beduínos, que o capturam, pedindo dinheiro em troca da sua libertação. Como o homem não possui dinheiro algum, o beduíno corta-lhe a língua e continua a mantê-lo preso. Este beduíno tinha uma esposa que se oferecia sempre ao prisioneiro, quando seu marido saía. Com o tempo, consegue seduzi-lo, e o marido encontra-os juntos. O beduíno corta o pênis do faminto e carrega o homem até atirá-lo ao pé de um monte. Alguns viajantes encontram-no e avisam ao seu irmão o que havia ocorrido. É então que o barbeiro o socorre, levando-o para a cidade, dando-lhe sustento. Essa continuação fantástica da história do faminto tem a ver com as peculiaridades das histórias do livro das *Mil e Uma Noites*, em que as próprias personagens exigem umas das outras que as histórias contadas sejam assombrosas. Se não o forem, a narrativa perde a graça e, às vezes, a personagem que conta as histórias corre o risco de perder a vida por não saber contá-las bem, como é o caso da narradora/narrada que dá voz a todas essas personagens, a rainha Chahrazad.

A história do faminto vem das *Histórias Espantosas*, fonte a partir da qual um dos autores das *Mil e Uma Noites* adaptou a sua narrativa. Contudo, o episódio da “comida invisível” também tem um precedente nas *maqīmas* (Assembléias) de Bad^c Azzamīn AlhamaTMīn[≈] (968-1007 d.C). Essas sessões “constituem um gênero (mais reconhecidamente cômico, embora nem sempre o seja) surgido nas letras árabes por volta do século X. Consistiam em aventuras redigidas em prosa rima e preciosista, e narradas em primeira pessoa por um personagem com características de pícaro (...) Eram histórias narradas por um personagem chamado ^cfsa Bin Hi^oīm e contavam as peripécias do protagonista, o anti-herói Ab... Alfat[®] Aliskandar[≈]. Uma delas, a *maqīma da ma[∞]≈ra* (“carne cozida na coalhada”), pode ter servido como referencial, ainda que longínquo, para a história do sexto irmão do barbeiro, o de lábios cortados (noites 166-168)”.⁶¹

A história do faminto remonta a referências muito antigas do mundo árabe. O interessante é perceber como Raduan Nassar a inverte, pela fala do pai de André. Iohána, o homem das palavras retas e das sentenças invioláveis, usa a história do faminto de maneira

⁶¹ *As Mil e Uma Noites*, trad. Mamede Mustafa Jarouche, Anexo 10, p.416-422.

torta, para que ela pudesse se adaptar às suas concepções morais, ao discurso que pregava a submissão aos desígnios divinos. A versão do pai em *Lavoura* tem um final inverso ao da versão presente no *Livro das Mil e Uma Noites*. Deste ponto nos vem a sugestão de que nem mesmo o discurso totalizador – concretizado nas palavras do pai –, que prega a pureza da idéia e a necessidade do uso da palavra e das histórias como se não possuíssem significados maleáveis, enreda-se na sua própria mentira. Pois, como veremos adiante, é o próprio André quem desmonta esse castelo da paciência e da imobilidade, tão elogiado e constituído pelas palavras de Iohána, dentro dos sermões. Aliás, ironicamente, a história da comida invisível, na cultura árabe antiga, pertencia a um tipo de narrativa na qual sobrevinha um tom cômico, dando lugar a um protagonista considerado anti-herói. Essas características do personagem-faminto são bem diferentes daquelas utilizadas pelo pai, para criar o seu próprio faminto.

Na primeira edição de *Lavoura Arcaica*, Nassar escreve frase que foi subtraída das versões posteriores: “*Quanto à parábola do faminto, trata-se de uma passagem (distorcida) [sic] de O Livro das Mil e Uma Noites*”. Essa história distorcida pelas palavras do pai – que tanto zelava pela inviolabilidade e a pureza das palavras e ensinamentos contidos nos seus sermões – traz um elemento muito precioso para entendermos os jogos e as inversões de discursos que o autor empreende na construção do enredo e na lapidação das palavras de seu romance.

Curiosamente, quem coloca a história “nos eixos”, muito próxima da maneira como aparece no *Livro das Mil e Uma Noites*, é André. O personagem que transforma as palavras angulares do pai em construções de seus significados de forma reversa, é quem devolve à história do faminto o seu significado primeiro, ao menos aquele contido na fonte de onde veio, o *Livro das Noites*. André transforma o faminto obediente do pai no sarcástico personagem do *Livro* (que fica bêbado com os vinhos imaginários e esbofeteia o ancião).

(Como podia o homem que tem o pão na mesa, o sal para salgar, a carne e o vinho, contar a história de um faminto? como podia o pai, Pedro, ter omitido tanto nas tantas vezes que contou aquela história oriental? Terminava confusamente o encontro entre o ancião e o faminto, mas era com essa confusão terapêutica que o pai deveria ter narrado a história que ele mais contou nos seus sermões; o soberano mais poderoso do Universo confessava de fato que acabara de encontrar, à custa de muito procurar, o homem de espírito forte, caráter firme e que, sobretudo, tinha revelado possuir a virtude mais rara de que um ser humano é capaz: a paciência; antes porém que esse elogio fosse proferido, o faminto – com a força surpreendente e descomunal de sua fome, desfechava um murro violento contra o ancião de barbas brancas e formosas, explicando-se diante de sua indignação: “Senhor meu e louro da minha frente, bem sabes que sou teu escravo, o teu escravo submisso, o homem que recebeste à tua mesa e a quem banqueteaste com iguarias dignas do maior rei, e a quem por fim

matate a sede com numerosos vinhos velhos. Que queres, senhor, o espírito do vinho subiu-me à cabeça e não posso responder pelo que fiz quando ergui a mão contra meu benfeitor”).⁶²

A passagem acima de *Lavoura* aparece, entre parênteses, no mesmo capítulo e logo depois do sermão do pai, quando conta a história do faminto. André fala que o pai não poderia ter “*omitido tanto nas tantas vezes que contou aquela história oriental*”, sabendo, ou como se soubesse, da apropriação invertida que o pai fez da história. Para quem não leu a primeira edição de *Lavoura*, em que Nassar menciona a distorção que fez da parábola do faminto, ou para quem não leu a história do sexto irmão do barbeiro nas *Noites*, a inversão da história ocorre pela palavra transgressora de André. Será esta a impressão que o autor quis causar ao leitor com a supressão da nota que menciona a distorção? Pois pela leitura do livro das *Noites*, ou pelo conhecimento de que a versão apresentada pelo pai é uma versão distorcida da história, a parábola do faminto, em vez de ser subvertida por André, pode ser interpretada como uma subversão de Iohána. André restitui-lhe o significado do *Livro das Noites* por sua argúcia. O narrador apresenta uma compreensão entre a espontaneidade e a palavra calculada, para um desfecho que antes parecia ao leitor o que transgredia a própria história oriental, mas que agora também parece devolvê-la ao seu significado antigo.

Como podemos ver, o faminto de André também se volta contra seu “benfeitor” e esbofeteia-lhe com o argumento da embriaguez. O vinho, elemento “litúrgico”, é associado à sede de vida de André, pois traz o delírio e o torpor da paixão e do desregramento. Líquido que pode significar condições ambivalentes, o vinho é usado em rituais – com significados sagrados, como o sangue de Cristo – e é também sob seus efeitos que as palavras se intumescem de significados antes inesperados, significados que levam ao sangue e à cabeça o pulso da transgressão.

“*Como podia o homem que tem o pão na mesa, o sal para salgar, a carne e o vinho, contar a história de um faminto?*” Essa é a pergunta que André faz ao irmão, para falar da incapacidade do pai – homem que supostamente nunca soube o que era sentir fome, sentir-se privado de algo que fosse necessidade primeira para alimentar a vida – de entender a história de um homem faminto. Na segunda parte do romance, *O retorno*, já no diálogo do filho pródigo com o pai, André diz a Iohána ter a sua própria história do faminto.

- Eu também tenho uma história, pai, é também a história de um faminto, que mourejava de sol a sol sem nunca conseguir aplacar sua fome, e que de tanto se contorcer acabou por

⁶² LA, p.86-87.

*dobrar o corpo sobre si mesmo alcançando com os dentes as pontas dos próprios pés; sobrevivendo à custa de tantas chagas, ele só poderia odiar o mundo*⁶³

Para André, a sua sabedoria estava em não se curvar às leis insondáveis do destino prescrito pelo pai. Lançar-se a uma luta pelo que seria impossível, ter o amor de Ana e o seu lugar à mesa da família, a partir dos significados das suas palavras e não das do pai, era o que movia o discurso do narrador para convencer a irmã do seu propósito. O desafio de jogar-se a uma lavoura impossível, a qual o narrador anuncia já no início de sua fala, é o prenúncio de uma narrativa que conta uma história em ruínas, pois parece prever/saber seu desfecho. No começo do romance, o narrador vai se constituindo pela linguagem, por uma história que profetiza um desenlace desastroso. Contudo, para existir e jorrar a sua inconformidade com o mundo, o narrador precisava tornar-se verbo. “*E meu verbo foi o princípio do mundo*”,⁶⁴ mostrando um mundo amalgamado de tensões e discursos, no ir e devir da palavra, da fala, da língua. Nas *Mil e Uma Noites*, a ausência de histórias, ou uma história mal contada, provocaria a morte da narradora, Chahrazad. Se André não fizesse uso da palavra, provavelmente estaria morto, pois quem não compartilhava de suas angústias, de seus questionamentos, não lhe daria voz, e como verbo, palavra indicadora de ação, ele jamais existiria.

Pedro, ao ver Ana dançando desafiadoramente na festa que celebrava a volta de André, com os objetos guardados na sua caixa como lembrança das aventuras com as prostitutas, revela ao pai a relação incestuosa entre os dois irmãos. O pai golpeia a filha num gesto abrupto e encolerizado, tirando-lhe a vida. André, na narração rememorada, descreve-se como narrador e espectador impassível da cena. Seu verbo deu vida às suas angústias, contou a história de sua família, mas também foi o sopro que saiu da voz de Pedro e explodiu na cólera do patriarca.

Ana, um enigma. A infância e a busca do paraíso perdido

Um dos grandes enigmas do romance é Ana. A irmã de André aparece como um ponto “cego” na narrativa. Primeiro, porque não tem voz, e, depois, porque é muito difícil interpretar o que levaria a pudica campônia descrita por André a lançar-se, na festa que comemorava o retorno do irmão, numa dança convulsiva, vestida com os objetos guardados

⁶³ LA, p.160.

⁶⁴ LA, p.88.

das incursões de André nos encontros com as prostitutas. Um gesto praticamente suicida, de afronta à família, à tradição, e que expôs a todos os que comemoravam a reunião da família a sua definitiva dissolução, a sua incontornável ruína. Ana é a única personagem que desafia o pai por meio da ação. Na narrativa de André, é por sua atitude provocadora que Pedro precipita-se e faz chegar aos ouvidos do pai a notícia do incesto. “*É Ana que faz o pai quebrar (...) suas próprias regras (...) Ana consegue provocar a ruptura do equilíbrio deflagrando curto-circuitos de luxúria, orgulho, inveja e ira*”.⁶⁵ A irmã é ambígua, como todos os personagens do lado esquerdo da família aparecem ambíguos nas palavras de André, que fala de um parentesco muito mais profundo entre Ana e ele, um parentesco que transpõe os laços de sangue. Ana comunga com André a irmandade daqueles que estão excluídos da possibilidade de compartilhar os valores que são o sustentáculo da ordem: “*essa minha irmã, que como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo*”.⁶⁶

No lugar da submissão ao discurso do pai, do culto à paciência, ao trabalho, à austeridade dos gestos e das manifestações de afeto entre os membros da família, André contraporia as urgências do corpo, do desejo (*fundarei minha igreja particular, a igreja para o meu uso, a igreja que freqüentarei de pés descalços e corpo desnudo, despido como vim ao mundo*⁶⁷). A castração dos instintos e a normatização das relações são pontos basilares da construção das regras sociais e da cultura. O processo de socialização do indivíduo, no sistema em que vivemos, requer o aprendizado e a introspecção das leis sociais como se fossem naturais. A própria aversão, horror ao incesto presente nas sociedades contemporâneas é uma aversão “cultural” ou “social”, e não “natural”.⁶⁸ Esse aprendizado social, que torna o horror à transgressão das regras sociais um horror primitivo, acontece na mais tenra infância. Aos poucos, a criança vai convivendo e tateando a ordem social, vai tendo uma vaga idéia do que é interdito e daquilo que é socialmente aceito no mundo dos homens. Contudo, a infância é também uma espécie de “idade de ouro”, em que as regras e comportamentos sociais ainda não se cristalizaram no seu ser. A infância é um enigma a ser decifrado (que culpa temos nós

⁶⁵ Josef, R.R. O universo primitivo de Lavoura Arcaica, de Raduan da Nassar. In: *Revista de Psicanálise do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1992. p.63-64.

⁶⁶ LA, p. 30.

⁶⁷ LA, p.89.

⁶⁸ “*Não é fácil perceber porque qualquer instinto humano profundo deva necessitar ser reforçado pela lei. Não há lei que ordene aos homens comer e beber ou os proíba de colocar as mãos no fogo. Os homens comem e bebem e mantêm as mãos afastadas do fogo instintivamente por temor a penalidades naturais, não legais, que seriam acarretadas pela violência praticada a esses instintos. A lei apenas proíbe os homens de fazer aquilo a que seus instintos os inclinam; o que a própria natureza proíbe e pune, seria supérfluo para a lei proibir e punir*”. (Frazer apud Freud, S. Totem e Tabu. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud – volume III*. Rio de Janeiro: Imago, 1974. p.150).

desta planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância?), ela remete o homem ao lugar perdido definitivamente quando mergulha na adolescência e mais ainda quando se torna adulto. A infância é o lugar em que o peso da ordem ainda não se apresenta totalmente como imposição. Em inúmeras obras literárias a infância é utilizada continuamente como o lugar do sonho, da imaginação, lugar onde ficara perdido o acesso ao desejo, qual um paraíso perdido. A infância se constitui como um lugar mítico na vida dos homens, e os mitos servem “*para apresentar uma solução para aquilo sobre o que o sujeito nada pode saber, nada pode lembrar. Dessa forma, dramatizam a origem da sua história*”.⁶⁹ Essa dramatização da origem do homem não é dada somente a partir da infância, mas a infância toma um lugar de destaque na narrativa nassariana, quando André tenta convencer Ana a manter uma relação amorosa com ele justamente para que ambos não sofressem a mutilação da separação, a perda do lugar da infância. A ruptura da continuidade da infância operaria, segundo o narrador, como um corte na memória de Ana e André, um “*trauma para a nossa história*”.⁷⁰ Essa separação traria a mutilação da alma e do corpo: “*entenda que, além de nossas unhas e de nossas penas, teríamos com a separação nossos corpos mutilados*”.⁷¹

André coloca-se, ao lado de Ana, como vítima da ordem, da cultura e das tradições familiares. Em contraposição ao *status quo*, André utiliza o mundo da natureza, um universo mítico, mistura de ervas, plantas, galhos, desejo, corpo, terra e infância. Todos esses elementos servem como um ponto de fuga para André, como elementos que operariam um retorno ao paraíso perdido, em que as leis, as tradições e o interdito não mais existiriam.

*Em Lavoura Arcaica, quando André justifica o seu amor incestuoso por Ana, os versos de Jorge de Lima surgem como intertextos e remetem-nos às ervas, aos visgos e plantas como metáforas de algo que escapa à cultura e diz muito mais de uma ancestralidade primitiva, em que o totem ainda não marcava a proibição da união entre os iguais de sangue. Será exatamente no momento em que os amantes se encontram sozinhos, na capela, que o narrador-personagem fará de suas palavras as metáforas poéticas de Invenção de Orfeu*⁷²

*não há então como ver na singularidade do nosso amor manifestação de egoísmo, conspiração dos costumes ou ameaça à espécie; nem nos preocupemos com tais nugas, querida Ana, tudo é tão frágil que basta um gesto supérfluo para afastarmos de perto o curador impertinente das virtudes coletivas*⁷³

⁶⁹ Selmayer, S., *Ao lado esquerdo do pai...* p.33.

⁷⁰ LA, p.130.

⁷¹ LA, p.131.

⁷² Selmayer, S., *Ao lado esquerdo do pai...* p.33.

⁷³ LA, p.133-134.

André apresenta o incesto a Ana como a salvação da perda do paraíso, do amor e da infância. A continuidade do amor dos dois possibilitaria a continuidade da vida mesma, em que Ana e André se confundiriam e se fundiriam em uma só pessoa (“*entenda que quando falo de mim é o mesmo que estar falando só de você, entenda ainda que nossos dois corpos são habitados desde sempre por uma mesma alma*”)⁷⁴, um só ser que, de mãos dadas, incendiaria o mundo. André sabia do peso da transgressão desse amor incestuoso. Tentava convencer a irmã de que o amor entre eles não era conspiração dos costumes, nem ameaça à família ou à espécie. Se os dois mantivessem às escondidas a relação incestuosa, a integração de André à família seria total e sem nenhuma fissura. Forjando tranqüilamente uma máscara para dissimular a união sexual com Ana, André aponta a inevitabilidade do amor entre os dois, que abala as estruturas fundadoras da família, desencadeando um processo de questionamento à tradição. Essa manipulação das palavras e dos significados das ações dos dois irmãos (aqui referimo-nos especificamente à prática do incesto) por André choca-se contra toda a família.

Freud, em *Totem e Tabu*, une a proibição do incesto com o mito primitivo de Édipo, a famosa triangulação edípica: o filho que ama o genitor do sexo oposto e vê como rival o do mesmo sexo, buscando, assim, a origem dos dois tabus que deram origem à moralidade humana, ou seja, a proibição do incesto e o parricídio original. “*A família seria a bandeira direta da estrutura do totem, e cada um dos seus integrantes, através do complexo de Édipo, sofreria duplamente, pois, para Freud, a herança filogenética seria uma espécie de memória de cada sujeito*”.⁷⁵

Levi-Strauss, em seu livro *Estruturas elementares de parentesco*, coloca a interdição do incesto como responsável pela passagem da natureza à cultura. A interdição, pela interpretação de Levi-Strauss, passa a ser uma instituição social; com isso, o pesquisador substituiu a idéia de família promovida por Freud pela idéia de parentesco. Dessa maneira, o tabu do incesto funcionaria como uma “função simbólica”, uma lei organizada socialmente.

(...) a proibição do incesto responde, na sociedade moderna, a funções novas e diferentes. Mas nesse caso, é preciso reconhecer que a explicação histórica não esgota o problema; em seguida e sobretudo, a questão se coloca no sentido de saber se a origem da instituição não se encontra nas funções sempre atuais e verificáveis pela experiência, antes que num esquema histórico, vago e hipotético. O problema da proibição do incesto não é exatamente de procurar que configurações históricas, diferentes segundo os grupos, explicam as

⁷⁴ LA, p.131.

⁷⁵ Sedlmayer, S. *Ao lado esquerdo do pai...*, p.76,

*modalidades da instituição em uma ou outra sociedade particular. O problema consiste em se perguntar quais causas profundas e onipresentes fazem com que, em todas as sociedades e em todas as épocas, exista uma regulamentação das relações entre os sexos.*⁷⁶

Ao problema da interdição e da constituição de leis que regulamentam a vida sexual das pessoas, Levi-Strauss acrescenta a sua imbricada relação com a experiência, em que a origem da instituição se encontra nas funções sempre atuais e verificáveis pela experiência. A regulamentação das relações entre os sexos teria a ver com a passagem da natureza à cultura. A quebra dessa instituição social, a interdição do incesto, significa grande afrontamento à própria cultura, à vida social e mais ainda, a preceitos religiosos fundamentais, contidos na *Bíblia* e no *Alcorão*.⁷⁷ A prática do incesto traz a possibilidade de retorno para um lugar e um tempo já esquecidos pelos homens, quando eles não constituíam ainda instituições, leis, regras, valores e uma moral. Esse lugar arcaico, esquecido, aparece para André como o lugar onde o paraíso se instaura, onde a prática do incesto não corresponde à conspurcação de costumes, onde a infância e a demanda dos instintos permanecem presentes por toda a vida, sem traumas, sem dilaceramentos, passado, presente e futuro se fundem num tempo alheado do tempo (*“E quando já tivermos, debaixo de um céu arcaico, tingido nossos dentes com o sangue das amoras colhidas no caminho, só então nos entregaremos ao silêncio, vasto e circunspecto, habitado nessa hora por insetos misteriosos, pássaros de voo alto e os sinos distantes dos cincerros; me dê a tua mão querida irmã, tantas coisas nos esperam, me estenda a tua mão, é tudo o que te peço, deste teu gesto dependem minhas atitudes, minha conduta, minhas virtudes”*).⁷⁸ Um tempo mítico se constrói assim. Não sabemos se realmente existiu, o que existe, contudo, é uma forma que o simboliza e que o dramatiza, qual a história de Édipo, a origem da nossa própria história, ou os fundamentos da cultura, em outras palavras. Para contrapor o *status quo*, André usa a imagem desse mundo mítico. De outro lado, não esqueçamos também que a própria família de Iohána estava assentada em areia movediça, pois o seu discurso, autoritário e opressor, também mítico e esclarecido, dividia a família em dois galhos, ela já nascera cindida.

⁷⁶ Levi-Strauss apud Sedlmayer, S. *Ao lado esquerdo do pai...*, p. 77.

⁷⁷ Sabrina Sedlmayer em seu estudo sobre *Lavoura*, relaciona, inclusive, o romance de Nassar e a Bíblia. Queremos ressaltar aqui particularmente a relação que a autora faz com o *Cantares*, atribuído a Salomão, no qual o amor e a paixão são celebrados. Sedlmayer, apoiando-se nos estudos de Kristeva, aponta para o caráter incestuoso do *Cantares*, mas assinala também que em nenhum momento do poema a consumação carnal é consagrada. Transcreveremos um trecho do *Cantares* que consideramos interessante e muito próximo das súplicas de André, quando este fala a sua irmã em *Lavoura*: *“Levaste o coração irmã minha noiva o meu sentido levaste o coração/o meu sentido.../por um só dos teus olhos luz do mundo por um só anel do teu colar/anel do teu pescoço”*. (apud Sedlmayer, S. *Ao lado esquerdo do pai...*, p.59)

⁷⁸ LA, p.129.

A mesa na hora das refeições estava dividida como André dividia o lugar das personagens pelos parentescos além dos familiares. Aqueles que pertenciam, ou que obedeciam as palavras do patriarca, sentavam ao lado direito do pai: *“o pai à cabeceira; à sua direita, por ordem de idade, vinha primeiro Pedro, seguido de Rosa, Zuleika, Huda”*. Mas havia também o outro lado, um outro galho da família, que escapava às determinações de contenção e submissão paternas: *“vinha a mãe, em seguida eu, Ana, e Lula, o caçula”*.⁷⁹

*O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes; já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida, um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto*⁸⁰

Ana, por conseguinte, é confundida com a mãe quando André rememora as festas que sempre se repetiam na família. A irmã aparece como uma dançarina extremamente hábil e sensual, impetuosa, que se desloca na roda formada nas celebrações familiares como uma cigana, uma mulher que combina *“meiguice, mistério e veneno nos olhos de tâmara”*. Ana aparece como um duplo, uma campônia de vestes simples e rosto branco e, ao mesmo tempo, é também uma serpente que toma a atenção de todos os que estão na festa, *“serpenteando lentamente”*, sabendo esconder *“bem escondido sob a língua sua peçonha”*.⁸¹ André utiliza-se sempre das ambigüidades, como uma narrativa constituída por jogos de sombra e luz, que em certos momentos esclarecem e, noutros, dificultam a compreensão e a ação das personagens que fazem parte da história que ele conta.

As ambigüidades, as confusões entre as figuras da mãe e de Ana, operadas por André, alcançam também uma insinuação de relação incestuosa entre o narrador e seu irmão caçula, Lula. Quando André retorna à casa, no capítulo 27, acontece o seu encontro com Lula, o irmão que também tem planos de fugir da fazenda, do trabalho e das palavras do pai. Outro adolescente que quer jogar-se nos campos da aventura. Mas a revolta de Lula parece ser diferente da de André. Lula quer sair da casa paterna, quer ser dono de seus próprios passos, construir seu mundo longe do mundo da família. A liberdade aspirada por Lula se conquista longe das cercas delimitadas pela propriedade da família patriarcal. Ao contrário de André, que acreditava ser impossível conquistar a liberdade e a felicidade longe da casa da fazenda, longe de Ana. É a impetuosidade de Lula que jorra, como água represada, nesta conversa:

⁷⁹ LA, p. 156.

⁸⁰ LA, p.156.

⁸¹ LA, p.32.

*Não agüento mais esta prisão, não agüento mais os sermões do pai, nem o trabalho que me dão, e nem a vigilância do Pedro em cima do que faço, quero ser dono dos meus próprios passos; não nasci pra viver aqui, sinto nojo dos nossos rebanhos, não gosto de trabalhar na terra, nem nos dias de sol, menos ainda nos dias de chuva, não agüento mais a vida parada desta fazenda imunda...*⁸²

A fala de Lula aparece ansiosa por dissipar as suas angústias, as suas dores, as suas contrariedades. André ouve o irmão e vai alimentando por sua fala a mesma ternura, a mesma candura, e um desejo muito próximo daquele que nutria por Ana. André vai descrevendo liricamente o corpo alvo, quente e liso do irmão até quando “*as maçãs do rosto já estavam em febre; nos seus olhos, ousadia e dissimulação se misturavam, ora avançando, ora recuando, como nuns certos olhos antigos, seus olhos eram sem sombra de dúvida, os primitivos olhos de Ana*”!⁸³ André confunde, pela narrativa, as figuras de Lula e de Ana, ambos os olhos ardiam ousadia e dissimulação, consumiam uma outra lenha resinosa e não se curvavam solenemente diante das palavras paternas.

- *Que é que você está fazendo André?*⁸⁴

Lula pergunta a André, que diz ter transferido só para a aurora o seu discernimento, prevendo que o irmão faria o mesmo caminho percorrido por Ana (quando ela fora capturada como uma pomba na casa antiga da fazenda), que levava da casa para a capela.

Muito mais do que seus próprios atos, André toma a linguagem como desafio, “*muito mais do que do que seus atos, seu duelo dá-se no processo de dizer-se contra, de tornar-se discurso contra a norma estabelecida*”.⁸⁵ Uma mostra da tomada da linguagem como desafio ocorre na descrição da relação sexual entre Ana e André nas ruínas da casa antiga da fazenda. André descreve a captura e o incesto como uma metáfora. Ana é capturada como uma pomba. André é o menino e Ana é a pomba branca que brinca no quintal de sua infância. Além de lírica, essa imagem tem uma função importante na compreensão do texto.

O narrador recorre a metáforas que falam da natureza para descrever cenas arcaicas, primitivas e proibidas culturalmente, como é o caso da realização do incesto. Como Jorge de Lima no seu livro *A invenção de Orfeu*, Nassar transforma as palavras em imagens, em

⁸² LA, p.179-180.

⁸³ LA, p.181-182.

⁸⁴ LA, p.182.

⁸⁵ Teixeira, R.P. *Uma lavoura de insuspeitos frutos...* p.102.

metáforas. Através do lirismo, das ambigüidades da narrativa, da convulsão de sentimentos e palavras, a escrita de Nassar fala do interdito, lança ao leitor a sua ferida e a dificuldade da formação de sua cicatriz. Assim, as palavras mostram a precariedade daquilo que é recalcado pela cultura, mas insiste em aflorar numa escrita que persevera em dizer o que é difícil de dizer. Sendo o tabu ao incesto o que ajuda a assentar a cultura, o interdito é descrito em *Lavoura* por imagens que impulsionam a linguagem para a procura de sua forma e força ancestrais, ou, dito de outro modo, a sua forma e força originais. É justamente na vinda de Ana para a casa velha, onde acontecerá o entrelaçamento dos corpos entre os irmãos, que André indaga sobre o tempo. Ao ver a irmã diante dele, na porta que dava acesso à casa velha e ao ninho em que se consumaria a relação sexual, André fala do tempo e da sua implacável presença, conferindo qualidade a todas as coisas, a todas as experiências.

*De pé ali na entrada, branco branco o rosto branco filtrando as cores antigas de emoções tão diferentes, compondo com a moldura o quadro que ainda não sei onde penduro, se no corre-corre da vida, se na corrente da morte*⁸⁶

Pela lembrança e evocação de uma experiência como a do incesto, André pergunta se a moldura de sua narração deve ser pendurada naquilo que traz o corre-corre da vida ou na corrente da morte. O tempo e a sua composição pelo narrador pode-nos trazer uma pista, pois “*é ele ainda hoje e sempre quem decide*”, mesmo o narrador não sabendo, ou dizendo não saber, onde as coisas deixam de ser vida e passam a ser memória. “*Que limite é este que marca o salto?*”⁸⁷, que limite é esse que faz com que o que fora vivo deixe de existir, que aquilo que foi experiência possa um dia tornar-se escrita? Esse é o limite da própria linguagem e do uso que dela faz o escritor, ou o narrador. O salto em que tempo, memória e linguagem se entrelaçam, para compor, na ficção, a moldura que arranca da escrita a sua história e da história a sua escrita.

A forma, o tempo e o embate entre dois mundos míticos: o confronto entre o filho e o pai

⁸⁶ LA, p.99-100.

⁸⁷ “*o tempo, o tempo, esse algoz às vezes suave, às vezes mais terrível, demônio absoluto conferindo qualidade a todas as coisas, é ele ainda e hoje e sempre quem decide e por isso a quem me curvo cheio de medo e erguido em suspense me perguntando qual o momento, o momento preciso da transposição? que instante, que instante terrível é esse que marca o salto? que massa de vento, que fundo de espaço concorrem para levar ao limite? o limite em que as coisas já desprovidas de vibração deixam de ser simplesmente vida na corrente do dia-a-dia para ser vida nos subterrâneos da memória*”. LA, p.98.

Tomaremos como ponto de partida, para o estudo formal de *Lavoura* a abordagem histórico-filosófica da poética dos gêneros literários feita pelo jovem Lukács em sua *Teoria do Romance*. Nosso principal intento é expor como, a nosso ver, o romance de Raduan Nassar pode ser entendido a partir das reflexões formais da poética dos gêneros, e como pode também tensioná-las ou mesmo transcendê-las. No interior das investigações sobre a forma⁸⁸ em *Lavoura* (poesia, romance, épica e drama) é que o tempo narrativo se constrói e desenvolve, na constituição da totalidade da obra literária. Trilharemos este caminho para compreender as diabruras do tempo no *Lavoura* e como, mesmo pela estrutura, precipita-se na forma literária do romance a relação do sentido com a experiência. O romance encena a aventura da busca da superação do homem cindido, que não vê sentido para si e para as coisas a sua volta. Na confrontação entre as falas do pai e do filho podemos ver a luta entre duas propostas, duas visões de mundo míticas: a do pai, que quer reunir a família em um mundo fechado, onde os valores patriarcais não dividiriam os membros da família, o poder e a autoridade paterna alcançaria tal hegemonia que sua contestação seria impossível e o conjunto fechado da família seguiria alheio às solicitações do mundo externo; e outra, a do filho, que busca no amor incestuoso com a irmã a superação do seu sentimento de homem mutilado, visando a constituição de um mundo mítico onde a cultura e os valores patriarcais esfarelam-se todos para dar lugar a um céu arcaico, em que o amor entre os irmãos reinaria soberbo, a convenção daria lugar às solicitações do instinto e a ordem não mais oprimiria, pois deixaria de existir para dar lugar às demandas da vontade. Quem precipita o confronto entre esses dois mundos não é propriamente André, mas sobretudo Ana.

A poesia é a linguagem do romance de Raduan Nassar. *Lavoura Arcaica* é um romance trágico, feito em prosa lírica. Nassar utiliza-se fartamente dos recursos poéticos para compor a fala de André. O discurso do narrador é constituído por um jorro verbal que elabora imagens, metáforas, jogos de analogias e outros recursos utilizados por poetas na composição de rimas e versos, como a repetição de palavras, aliteraões etc. Para Theodor Adorno, a libertação do alienamento do indivíduo no mundo se dá pela radicalização de uma fala e escrita individuais, pois “a configuração lírica é a expressão subjetiva de um antagonismo

⁸⁸ “A forma é o verdadeiramente social na literatura; a forma é o único conceito que podemos obter da literatura e com cuja ajuda podemos proceder às relações entre a vida externa e interna”. Lukács, G. apud. Mazzari, M.V. Posfácio. In: Lukács, G. *A teoria do romance*. SP: Duas Cidades, 2000.

social devido às pressões da sobrevivência".⁸⁹ Quanto mais individual, mais seria possível expressar a reificação social. Poderíamos perceber esse aspecto na expressão estética de *Lavoura* e no contínuo falar do narrador sobre si mesmo, sobre as suas vontades, sobre as suas dores.

É a partir de si, de sua individualidade, que André interpreta o mundo que não lhe serve e desvenda-se na sua própria farsa de ordem imutável. O mundo, assim, desmente-se nas palavras do narrador, que, por falar de si mesmo, acaba expressando elementos do mundo no qual está em conflito. A sua revolta nasce perante uma condição que ele considera absurda, em que a igualdade aparente de todos os membros da família oculta as grandes desigualdades entre eles e a opressão do discurso da tradição patriarcal (encarnado pelas palavras do pai).

O tempo, na composição lírica de André, é um tempo individual, um tempo que existe e dá sentido à narrativa, que dilacera e é imbricado na experiência, modificando a todo o momento (instante) a sua percepção, a sua relação com o mundo, com as palavras do pai, com aquilo que faz parte dele, que é exterior e vive interiormente. André, além de ser o narrador e o compositor da história, é também quem dá sentido aos acontecimentos e às ações de cada personagem. Essa atribuição de sentido às coisas, à história e à memória depende da maneira pela qual o narrador organiza e descreve o tempo. Para Lukács, o romance precisa assimilar a lírica em sua forma para que as partes e o todo do mundo ganhem vida *"pela interioridade dos homens que nele vagam ou pelo olhar contemplativo e criador da subjetividade expositiva do artista"*.⁹⁰ A individualidade que a lírica expõe em *Lavoura* está relacionada à constituição própria do romance, que *"eleva o indivíduo às alturas infinitas de quem tem de criar todo um mundo por sua experiência e manter a criação em equilíbrio"*.⁹¹ Nessa perspectiva, a importância do indivíduo nada tem a ver com a sua pura individualidade, mas sim com a sua tarefa, que o transforma no herói romanesco.

"O romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência (...) A psicologia do herói romanesco é o campo do demoníaco (...) o que antes parecia o mais sólido esfarela como argila seca ao primeiro contato com quem está possuído pelo demônio, e uma

⁸⁹ Adorno, T.W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2003. p. 69.

⁹⁰ *Idem*, p.80.

⁹¹ *Idem*, p. 84.

transparência vazia por trás da qual se avistavam atraentes paisagens torna-se bruscamente uma parede de vidro, contra a qual o homem se mortifica em vão e insistentemente, qual abelhas contra uma vidraça, sem atinar que ali não há passagem.”⁹² Este belo trecho da teoria de Lukács nos traz alguns elementos para entender a procura do sentido de mundo de André. A esperança de encontrar a plenitude esfarela-se quando o herói (ou anti-herói) percebe que ela é negada para quem tem a marca da busca, para quem tem a psicologia, o poder demoníaco, para quem procura a totalidade, a transcendência dentro de seu mundo interior, sabendo que o mundo encontra-se sem Deus, sem algo que transcenda a própria constituição da vida presente. André toma para si as marcas e as chagas de homem possuído, talhado pelo demônio. O poder demoníaco é o poder do saber banido e a força deste demônio é insuperável, pois a existência de um novo deus (a busca de sentido e a negação da cultura por André) é sustentada pelo perecimento do antigo (o mundo fechado e patriarcal do pai); e por esse motivo, ambos possuem a mesma valência de realidade. O demoníaco, em Goethe, “*não era divino, pois parecia irracional; nem humano, pois não tinha nenhum entendimento; nem diabólico, pois era benevolente; nem angelical, pois muitas vezes deixava notar um prazer perverso. Equivalia ao acaso, pois não dava mostra de coerência; assemelhava-se à providência, pois revelava nexos. Tudo que nos limita parecia-lhe permeável; parecia manipular a bel-prazer os elementos necessários à nossa existência; contraía o tempo e distendia o espaço. Só parecia deliciar-se com o impossível e repelir o possível com desprezo*”.⁹³ E é justamente o seu anseio por atirar-se ao mundo, por querer o impossível e carregar a vida com as próprias mãos, jogando-se ao acaso dos acontecimentos, o motor que fazia André “*sentir-se profeta da própria história*”.⁹⁴

Se no romance o mundo está abandonado por Deus, destituído de sentido, de sentimento do absoluto, em *Lavoura* André promete restaurar, ressuscitar Deus se este em troca lhe der Ana, para que os dois pudessem incendiar o mundo. Cabe ao personagem do romance, segundo Lukács, a busca do sentido, a sua restauração. Essa restauração só pode ser dada através da experiência, da aventura, no conhecimento que a alma adquire ao sair a campo. Essa busca da significação dá a André a possibilidade de compor o seu próprio tempo. Esse é um tempo da contingência, só que carregado da explosividade daquele que quer sentir

⁹² *Idem*, p.91-92.

⁹³ Goethe, J.W. apud Lukács, G. *A teoria do romance...* p.88.

⁹⁴ LA p. 89.

o mundo e o tempo de um jeito intenso, um tempo que pertence a quem acredita fazer parte dele, ajudando a criar os seus movimentos, os seus instantes.

O Deus existente (sentido da cultura, da convenção, da ordem, do pai) é aquele que nunca quer permitir mudanças, aquele que quer ver o mundo sob o lastro da sua “*anacrônica hipocrisia*” erguida justamente na “*solidez precária da ordem, este edifício de pedra cuja estrutura de ferro é sempre erguida, não importa a arquitetura, sobre os ombros ulcerados dos que gemem*”.⁹⁵ A ordem, assim, é elidida sobre aqueles que não podem fazer parte dela, daqueles que não conseguem ou recusam-se a compartilhar da argamassa que garante a sua estrutura. Deus, para o narrador, não passaria de um vassalo do grande propulsor das mudanças, “*o Maligno*”, a quem só teme quem não tem a “*cicatriz da inveja*”. A inveja recai sempre nos ombros dos que procuram outro tipo de pertencimento ao mundo, como a “*insólita confraria dos enjeitados, dos proibidos, dos recusados pelo afeto, dos sem-sossego, dos intranquilos, dos aleijões com cara de assassinos que descendem de Caim*”.⁹⁶

No pacto com mal, no reconhecimento da força de propulsão de mudanças do Maligno, que se opõe ao tempo e à palavra do Deus existente, desmorona-se a possibilidade de compartilhar os valores da família. Não há consolo para quem não consegue pertencer, para quem resta à margem. Tudo se funde num universo hostil, que lhe nega compulsoriamente o alimento para saciar a fome. Além da família, dos valores patriarcais estarem cindidos no romance, André é o indivíduo cindido por excelência. O conflito próprio do romance, entre a interioridade e o mundo, alcança em André sua desordem interior. O narrador depara-se com a falta de sentido do mundo e, sobretudo, com a falta de sentido de sua própria existência. Para Lukács, o processo segundo o qual foi concebido a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo. E esse mero vislumbre de sentido é o que brilharia como sentido vital da imanência da vida, mas André não contenta-se com o vislumbre do sentido, quer concretizá-lo. Para a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o romance deveria “*assimilar o tempo real, a durée de Bergson, à fileira de seus princípios constitutivos*”⁹⁷ mas, no “*romance separam-se sentido e vida e portanto essencial e temporal*”.⁹⁸ A ação interna do romance é uma luta contra o tempo, é a procura de sua superação, pois o tempo “*só pode tornar-se constitutivo quando a*

⁹⁵ LA, p.89.

⁹⁶ LA, p.130.

⁹⁷ Lukács, G. *A teoria do romance...* p.127

⁹⁸ *Idem*, p. 129

vinculação com a pátria transcendental houver cessado".⁹⁹ É justamente a vinculação a uma pátria transcendental que move a procura do herói romântico e portanto a procura de André. Quer dizer, o narrador constrói o tempo na procura de destruí-lo.

André, a nosso ver, busca a superação da falta de sentido de sua existência por meio do amor incestuoso, procura uma unidade concreta, busca a totalidade e a visa pela destruição da cultura,¹⁰⁰ pela construção de um mundo mítico. Esse mundo mítico supera o mundo em que não existe uma pátria transcendental (onde o tempo impera), na restauração da vida para fora do tempo. (*"E quando já tivermos, debaixo de um céu arcaico, tingido nossos dentes com o sangue das amoras colhidas no caminho, só então nos entregaremos ao silêncio, vasto e circunspecto, habitado nessa hora por insetos misteriosos, pássaros de vôo alto e os sinos distantes dos cincerros; me dê a tua mão querida irmã, tantas coisas nos esperam, me estenda a tua mão, é tudo o que te peço, deste teu gesto dependem minhas atitudes, minha conduta, minhas virtudes"*).¹⁰¹ São justamente nos pontos em que André vislumbra e concretiza seu amor por Ana que sua narrativa aproxima-se e se referencia das palavras do pai, *"que o gado vai sempre ao poço"*. Ele entende a essência do tempo do pai, que deveria deixar de ser tempo, para simplesmente fundir-se à vida e aos acontecimentos.

Lavoura guarda na sua composição aspectos de elementos narrativos *míticos*, pertencentes ao gênero literário da *epopéia*, produzida na Antiguidade, sobretudo em sua construção temporal. A narrativa *mítica* compõe as histórias clássicas antigas, que constroem personagens como Ulisses, Telêmaco e Penélope. O *mito* reproduz as estruturas arquetípicas do mundo no qual foi construído, sendo ele mesmo um arquétipo do ideal e das questões que estão relacionadas à natureza humana.

Na dimensão *mítica*, presente, passado e futuro se confundem e se fundem. O tempo do *mito* é cíclico, à imagem das esferas celestes, feito com repetições circulares. Uma *história mítica* presente em várias das narrativas antigas, as epopéias, é a da partida do filho da casa paterna, que Nassar transporta para outro universo em seu romance. A pergunta da epopéia, segundo Lukács, é: pode o mundo tornar-se essencial? Ainda não há interioridade, pois não há exterioridade – *"ao sair em busca de aventuras e vencê-las, a alma desconhece o real*

⁹⁹ *Idem*, p. 128.

¹⁰⁰ Vide nossa discussão anterior na relação entre a proibição do incesto e o surgimento da cultura, na parte *Ana: um enigma, a infância e o paraíso perdido*.

¹⁰¹ LA, p.129.

*tormento da procura e o real perigo da descoberta, e jamais põe a si mesma em jogo; ela ainda não sabe que pode perder-se e nunca imagina que terá que buscar-se”.*¹⁰² A alma na epopéia não precisa lutar contra o tempo, pois ele está a seu favor, pertence tão organicamente à sua vida que deixa mesmo de existir. Ao passar pelos acontecimentos, o que os heróis da epopéia “*experimentam e como experimentam tem o venturoso desprendimento temporal do mundo divino*”.¹⁰³ Os homens da epopéia podem mover-se em qualquer direção, pois a sua aventura é a confirmação de si mesmos.

Iohána, ao querer fechar as cercas da família sobre si mesma, ao querer que todos vivessem harmoniosamente sob as suas leis e as suas palavras, compartilhando o pão feito em casa e o amor entre os irmãos, constituía o tempo mítico e circular em seus sermões. A repetição do trabalho, dos dias, das chuvas, das plantações e das colheitas estava relacionada à sabedoria do tempo e caberia ao homem sábio curvar-se aos seus desígnios. O homem que sabe deixar sua individualidade, que sabe fundir-se aos valores de uma coletividade, não sente a angústia do tempo, pois o tempo trabalha a seu favor. A união da família suplantaria assim a cisão do mundo e, por essa união, o mundo deixaria de separar para reunir-se àqueles que merecem a recompensa pela sua humildade em assistir ao tempo e às suas transformações:

*humilde, o homem abandona sua individualidade para fazer parte de uma unidade maior, que é de onde retira sua grandeza; só através da família que cada um em casa há de aumentar sua existência (...) nossa lei não é retrair mas ir ao encontro, não é separar mas reunir, onde estiver um há de estar o irmão também (Da mesa dos sermões.)*¹⁰⁴

André, ao tentar convencer Ana de seu amor e ao narrar o seu encontro na casa velha, usa esse mesmo tempo cíclico pregado pelo pai, no qual os acontecimentos surgem para que o homem possa vivê-lo sem perguntas. As palavras do pai: “*Não questionando jamais sobre seus desígnios insondáveis, sinuosos, como não se questionam nos puros planos das planícies as trilhas tortuosas, debaixo dos cascos, traçadas nos pastos pelos rebanhos: que o gado sempre vai ao poço*”.¹⁰⁵

Agora, as palavras do filho: “*estava escrito: ela estava lá, deitada na palha, os braços largados ao longo do corpo (...) mas não se questiona na aresta de um instante o destino dos*

¹⁰² Lukács, G. *A teoria do romance...* p.26.

¹⁰³ *Idem*, p. 128

¹⁰⁴ LA, p.148.

¹⁰⁵ LA, p.196.

nossos passos”.¹⁰⁶ O destino e o tempo, aos desígnios dos quais o homem deve curvar-se sem consternação. O mundo mítico em que André queria estar mergulhado era um mundo em que o tempo se confundiria com o acontecimento, destino e tempo seriam um só. A vida estaria predestinada, seu amor estaria escrito pelas mãos do universo e sua sina também já fora traçada, caberia a ele viver este amor sem remorsos, sem medo, pois seus sentimentos não pertenciam a si, seu ser e seu destino pertenciam assim às vontades inexplicáveis do insondável:

*Desde menino, eu não era mais que uma sombra feita à imagem do destino, também eu complicava os momentos de um trajeto: construía uma sinuosa trilha com grãos de milho até a peneira, embora a linha que decidisse, escondida sob a areia, corresse esticada numa só reta; por que então estes caprichos, tantas cenas, empanturrar-nos de expectativas, se já estava decidida a minha sina?*¹⁰⁷

Tempo, história predestinada, o melhor argumento para entender e fazer convencer Ana da santidade, da necessidade e da emergência do amor incestuoso. A predestinação cura a instabilidade de um amor proscrito, lhe dá contornos divinos e uma narração divinatória. Esse sentido da história e narrativa de um tempo fora do tempo alça a relação de Ana e André a uma aura não-corrosiva. E mesmo a predestinação requer atenção, trazendo uma imagem conflituosa, que é, no romance, aquela do instante da captura, da ação de prender a pomba, em que numa das mãos o menino carrega a geometria e sua retidão, e, na outra, carrega o coração em chamas, a pulsação da paixão. De outro lado, a vivência do destino inexorável traz dubiedades para uma experiência que se vê em cacos, buscando integração a um todo que se lhe torna cada vez mais inatingível.

O mundo do pai e o mundo do filho buscam uma unidade impossível de se totalizar, pelas premissas formais do romance, que tem como seu principal intento, segundo Lukács, a procura por um mundo destituído de tempo. Essa busca, entretanto, não pode concretizar-se, pois, se assim fosse, o romance deixaria de existir e a vida exterior teria seu sentido imanente, estaríamos em uma comunidade que partilharia os mesmos valores, estaríamos no mundo da epopéia. Assim, a operação totalizadora de uma realidade aproblemática teria de existir para fora da forma, precisaria dizer respeito também à realidade. O momento histórico em que o escritor escreve *Lavoura* nega definitivamente essa alternativa.

¹⁰⁶ LA, p.103.

¹⁰⁷ LA, p.119.

Se, para Lukács, o objetivo de todas as formas romanesças é a realidade aproblemática da epopéia, Raduan Nassar parece querer levar essa premissa até o fim, quer ver até onde o romance e o conflito que lhe dá o substrato podem chegar. É nesse sentido que aparece a confrontação entre pai e filho, a luta por duas alternativas opostas que têm em comum a vontade de superar a cisão do homem com o mundo por meio do acabamento de um mundo mítico. A confrontação entre o mundo do pai e o do filho leva o romance à sua trama dramática e o conduz à tragédia final.

A característica da matéria do romance é o seu modo descontínuo, o hiato entre interioridade e aventura, normativamente contrário ao drama, em que o herói desconhece a interioridade, pois esta última nasce da dualidade antagônica entre alma e mundo. O herói trágico idealmente já alcançou a sua alma e tudo o que lhe seja exterior transforma-se em pretexto do destino predeterminado e adequado. A pergunta do drama é: pode a essência tornar-se vida?¹⁰⁸

Peter Szondi na *Teoria do drama moderno* estuda a crise da forma dramática moderna, suas antinomias internas, que apresenta a separação de sujeito e objeto, manifestando-se sobretudo na impossibilidade do diálogo e pela emersão do elemento épico. O drama tem “*a audácia de construir, partindo unicamente da reprodução das relações intersubjetiva, a realidade da obra na qual quis se determinar e espelhar*”.¹⁰⁹ Entretanto, o meio lingüístico do mundo subjetivo desde o Renascimento (que havia suprimido o prólogo, o coro e o epílogo) era o diálogo, o único componente da textura dramática. Com a cisão entre sujeito e objeto, o próprio diálogo assume funções épicas, levado ao solilóquio ou à mudez, dando testemunho da vida cindida.

O modelo do drama absoluto (uma dialética fechada em si mesma) leva a outra formulação: o drama é primário, não é uma representação, mas se apresenta a si mesmo. Sua ação é originária, acontece sempre no presente. A necessidade dramatúrgica da unidade de tempo (que em Lukács se transforma no elemento atemporal) em Szondi aparece como uma “sequência de presentes absolutos”. Mas a própria descontinuidade temporal das cenas “vai

¹⁰⁸ “*Ainda que a vida não mais contasse com um sentido imanente, o drama logrou equilibrar-se na corda bamba da forma, o que lhe garantiu uma sobrevivência negada à epopéia. Por virtude de suas leis internas, e não por fechar-se à nova realidade, é que o drama pôde perpetuar-se ao longo do tempo, encastelado numa redoma formal que o amarrava, por outros meios, à vida moderna*”. Mazzari, M.V. In: Lukács, G. *A teoria...* p.200.

¹⁰⁹ Szondi, P. *Teoria do drama moderno 1880-1950*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p.29.

contra o princípio da seqüência de presentes absolutos, uma vez que toda cena possuiria sua pré-história e sua continuação (passado e futuro) fora da representação. Assim, cada cena seria relativizada”.¹¹⁰

O diálogo entre André e o pai em *Lavoura*, como no drama moderno, aparece como um diálogo entre surdos, as palavras são impossíveis de serem comunicadas e mesmo se ultrapassassem essa barreira seriam inúteis, pois aqueles que empreendem o diálogo não querem ser convencidos, mas somente afirmar a sua própria verdade: “*Admito que pense o contrário, mas ainda que eu vivesse dez vidas, os resultados de um diálogo pra mim seriam sempre frutos tardios, quando colhidos*”.¹¹¹

O conteúdo do drama, em Lukács, é a abreviação estilizada da vida de uma pessoa, “*trata-se, portanto, de uma luta levada a extremos, que simboliza num único embate o conjunto da vida, e na qual o homem tem sempre que sucumbir*”.¹¹² Desta maneira, o drama levaria sempre à tragédia que, mesmo decidida de antemão, não é dada como certa ao leitor ou espectador, mas, ao final, no instante último, a tragédia concretiza-se como necessária, isto é, como predestinação. Por meio da necessidade de unidade temporal e também espacial, o drama exclui o acaso e faz emergir a exigência da motivação, quer dizer, o drama armazena apenas as correlações que estruturam a realidade, encenando a essencialidade dos conflitos. O drama prima pelo rigor dos vínculos assentados no rígido encadeamento dramático, suas motivações são a própria solda que mantém a sucessão dos conflitos. Até que, de causa em causa, chega-se à causa última, que não é efeito de outra causa, trazendo a resposta do porquê dos vínculos, a razão pela qual algo ocorre. Essa causa última em Lukács é a visão de mundo que o drama precipita.

André narra a morte atroz de Ana como sendo um acontecimento predestinado. No capítulo 29, o tempo mítico e circular carrega os personagens para uma cena que parece se repetir há milênios, em que irão desmoronar duas propostas de superação do tempo, em que aquele que criou a hegemonia destrói-se e destrói também aquele ou aquela que se aventuraram a buscar outro sentido, outro significado para a vida. Quedam neste ponto do romance os dois mundos em conflito. E, no momento da queda, o tempo cíclico do passado dá lugar ao tempo que só repete o presente (os instantes), “*para cumprir-se a trama do seu*

¹¹⁰ *Idem*, p.33.

¹¹¹ LA, p. 162.

¹¹² Mazzari, M.V. In: Lukács, G. *A teoria do romance...* p.203.

concerto, o tempo, jogando com requinte, travou os ponteiros”.¹¹³ Na encenação dramática, o impulso determina a ação do personagem que assume seu fim.

*O alfanje estava ao alcance de sua mão, e, fendendo o grupo com a rajada de sua ira, meu pai atingiu com um só golpe a dançarina oriental (...) era o próprio patriarca, ferido nos seus preceitos, que fora possuído de cólera divina (pobre pai!)*¹¹⁴

É o pai, é o guia da palavra, da tábua solene, o possuído pela “cólera divina”: onde a nossa segurança?, onde a nossa proteção? onde a união da família? “*O homem que tomar por esposa sua irmã, a filha de seu pai ou a filha de sua mãe, e vir a nudez dela e ela vir a dele, comete uma ignomínia. Serão exterminados na presença dos membros do seu povo, pois descobriu a nudez de sua irmã, e levará o peso da sua falta*” (Lv; 20, 17). Ana morre em sacrifício da honra e da decência, num gesto abrupto e inesperado do pai. Mais uma vez aqui a razão vem misturada com um impulso desesperado e tresloucado. O fim do patriarca, entretanto, foi impulsionado pela filha, pela mulher. André assiste impassível à cena, é Ana quem fica na linha de frente e é assassinada pelo pai.

Lavoura, romance com linguagem lírica, trama dramática e desfecho trágico, encena um conflito arcaico. O confronto entre as alternativas de superação do homem cindido, representadas pelas palavras do pai e do filho, salda-se num fim trágico: “*só pode haver tragédia, em seu sentido profundo e verdadeiro, quando aqueles que se defrontam numa luta inconciliável brotam do mesmo solo e são aparentados em sua essência mais íntima*”.¹¹⁵ Pai e filho, na procura de suprimir o tempo, elemento constitutivo do romance, índice da divisão entre alma e mundo, criador da individualidade, por meio de uma solução totalizadora abstrata, que não apresentava substrato no mundo no qual estavam inseridos, acabam sucumbidos pela impossibilidade de levar a cabo esse mundo mítico, que visava encerrar o domínio do tempo. Já o tempo, na boca do sarcástico narrador, reina soberano neste monte de ruínas, dores e murmúrios:

O tempo, o tempo, o tempo e suas águas inflamáveis, esse rio largo que não cansa de correr, lento e sinuoso, ele próprio conhecendo seus caminhos, recolhendo e filtrando de vária direção o caldo turvo dos afluentes e o sangue ruivo de outros canais para com ele construir a razão mística da história, sempre tolerante, pobres e confusos

¹¹³ LA, p.192

¹¹⁴ LA, p.193

¹¹⁵ Lukács, G. apud Mazzari, M.V. In: Lukács, G. *A teoria do romance...* p.204.

*instrumentos, com a vaidade dos que reclamam o mérito de dar-lhe o curso, não cabendo contudo competir com ele o leito em que há de fluir, cabendo menos ainda a cada um correr contra a corrente, ai daquele, dizia o pai, que tenta deter com as mãos seu movimento: será consumido por suas águas; ai daquele, aprendiz de feiticeiro, que abre a camisa para um confronto: há de sucumbir em suas chamas, que toda mudança, antes de ousar proferir o nome, não pode ser mais que insinuada*¹¹⁶

Esse belo trecho do romance faz uma reflexão sobre as águas turvas do tempo, fugidio das vontades, das necessidades humanas, apontando a dor daquele que um dia já se abriu para um confronto contra o Deus onipotente da ordem e se viu em cacos e desesperança. Dos relegados, dos filhos de Caim que, ao serem golpeados pela impossibilidade de concretizar seus sonhos, seus amores, seus projetos que confrontavam o tempo, para construir uma outra realidade para fora do tempo que tudo pode, sucumbiram em chamas.

A supremacia do tempo, que aniquila as saídas de sua superação, revela a fragilidade do homem no mundo moderno, que não consegue tomar para si a tarefa de ter o tempo nas suas mãos, para dar uma direção transformadora ao barco que navega neste rio caudaloso da história. O trágico que se manifesta em *Lavoura* tem a ver, então, com este drama muito antigo vivido pelo homem, que não consegue achar respostas para questões cruciais da existência, e, que, ao fim e ao cabo, encena a trágica experiência dos que tentam, por meio da força ou das palavras, superar o abismo em que estamos lançados por uma alternativa também destruidora: mundos míticos, totalizadores, que tentam se colocar para fora das circunstâncias históricas e, às vezes, se colocam para fora delas justamente por conhecerem-na tão profundamente. Essas questões precipitadas por *Lavoura* colocam o tempo como algoz às vezes suave, às vezes mais terrível, mas que reina sob aqueles que procuram aniquilá-lo. Porque o tempo passa por cima daquilo que é eterno.¹¹⁷

André parece conhecer profundamente sua condição e sua trajetória como herói romanescos, que também é envolvida por seu saber demoníaco. André não só vislumbra o

¹¹⁶ LA, p.184-185.

¹¹⁷ “É a profunda melancolia do curso histórico, do transcorrer do tempo, que se expressa no fato de as atitudes eternas e os conteúdos eternos perderem o sentido uma vez passado seu tempo; de o tempo poder passar por cima do que é eterno.” Lukács, G. *A teoria do romance...*, p.107.

sem-sentido da vida na procura do sentido, na constituição da narrativa do romance, como também se atira neste vazio: “*ai daquele, aprendiz de feiticeiro, que abre a camisa para um confronto: há de sucumbir em suas chamas, que toda mudança, antes de ousar proferir o nome, não pode ser mais que insinuada*”. O processo segundo o qual foi concebido a forma interna do romance, em Lukács, é o caminho do indivíduo rumo a si mesmo, sendo que na passagem da realidade puramente existente, vazia de sentido, ele caminha rumo ao seu autoconhecimento: a vida não possui sentido. Assim, descobre que “*a imanência do sentido exigida pela forma é realizada pela sua experiência de que esse mero vislumbre do sentido é o máximo que a vida tem para dar, a única coisa digna de investimento de toda uma vida, a única coisa pela qual essa luta vale a pena*”.¹¹⁸ André não se contenta com o mero vislumbre do sentido alcançado pela sua caminhada rumo à procura de si mesmo. Ele quer efetivar aquilo que havia vislumbrado e a efetivação desse vislumbre leva-o à necessidade da transgressão de toda a ordem. Mas foi Ana quem rompeu a lei segundo a qual toda mudança, antes de ousar proferir o nome (ao menos dentro do mundo das formas), não pode ser mais que insinuada. Ela expõe para a família a sua ruína ao dançar na festa que comemorava o retorno de André. Ana parecia saber que o retorno do irmão para aquela casa também já não era possível, pois impossível seria a convivência entre os dois mundos representados pelo pai e pelo filho. Sua atitude desafiadora foi o que motivou Pedro a revelar ao pai o incesto entre os irmãos. Uma hipótese possível para interpretar a sua atitude desafiadora pode ser a de que Ana sabia que a convivência entre a vida fechada nas cercas do pai ou nas do irmão se tornara insustentável. Ela foi o sopro do tempo que as palavras de André cantaram em ode dentro do romance.

Adorno, a partir de escritores como Kafka e Proust, propõe uma nova categoria para interpretar e dar valor estético ao romance, que é a idéia de *epopéia negativa*. Adorno argumenta que esses livros não são feitos para a formação do sujeito, mas para acentuar a fragilidade do indivíduo em sua relação consigo próprio e com o mundo.

De fato, os romances que hoje contam, aqueles em que a subjetividade liberada é levada por sua própria força de gravidade a converter-se em seu contrário, assemelham-se a epopéias negativas. São testemunhas de uma condição na qual o indivíduo liquida a si mesmo, convergindo com a situação pré-individual no modo como esta um dia pareceu endossar o mundo pleno de sentido. Essas epopéias compartilham com toda a arte contemporânea a ambigüidade dos que não se dispõem a decidir se a tendência histórica que registram é uma

¹¹⁸ Lukács, G. *A teoria do romance...*, p.82.

*recaída na barbárie ou, pelo contrário, o caminho para a realização da humanidade, e algumas se sentem à vontade demais no barbarismo.*¹¹⁹

Lavoura Arcaica pode ser interpretado dentro do que Adorno definiu como epopéia negativa. O final trágico do romance não parece trazer nenhuma solução para o conflito entre as diferenças dentro daquela família de imigrantes árabes no Brasil. Ao leitor, essa “*recaída na barbárie*” traz uma sensação de desorientação. *Lavoura* traz perplexidade, pois o romance expõe que, na busca aproblemática da realidade, o homem por vezes joga-se à procura de um mundo mítico, idealizado. O perigo dessa idealização operada miticamente é justamente que não admite a existência de algo diferente dela mesma, e, ao ser confrontada com o outro, repete a encenação de um confronto trágico.

¹¹⁹Adorno, T. W. *A posição do narrador no Romance Contemporâneo...* . In: Adorno, T.W. *Notas...* p.62.

Capítulo II

Sobre memória, melancolia e tradução em *Relato de um Certo Oriente*

E de tudo fica um pouco.
Oh abre os vidros de loção
e abafa
o insuportável mau cheiro da memória.

Carlos Drummond de Andrade

Revisitando as memórias de uma composição literária

Na conferência sobre *Relato de um Certo Oriente*¹ ocorrida no dia 28 de setembro de 1995 na Pontifícia Universidade Católica (PUC) de São Paulo, Milton Hatoum refletiu sobre o seu primeiro livro de ficção, que àquelas alturas já havia sido premiado nacional e internacionalmente. Essa conferência foi publicada em 1996 sob forma de um ensaio, com o título de *Literatura e Memória - Notas sobre Relato de um Certo Oriente*.

Além de escritor, Hatoum foi também professor de literatura da Universidade de Manaus, estudioso das estratégias de composição de narrativas modernas e das condições de

¹ Hatoum, M. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Cia das Letras, 1989. 2ª edição, 4ª reimpressão. Todas as citações deste trabalho referentes ao livro *Relato de um certo Oriente* foram tiradas da edição acima descrita e abreviadas pela sigla RCO.

produção e recepção dessas narrativas num dado contexto histórico e social. Sua composição literária é também influenciada pelas perspectivas estéticas e por concepções de história e memória da crítica literária e da filosofia contemporânea. Trabalharemos em especial com as relações entre o *Relato* e o pensamento de um célebre crítico e estudioso da filosofia e da literatura, Walter Benjamin.²

No ensaio, Hatoum comenta suas estratégias de composição e suas escolhas para a elaboração das personagens, do enredo e da linguagem da narrativa do romance, que muitas vezes se aproxima do arranjo lírico. Antes mesmo de fazer uma reflexão sobre as construções em torno da memória, do tempo e das personagens como elementos de seu texto, ele sugere alguns acontecimentos de sua experiência e as memórias daí decorrentes, que de certa maneira influenciariam a produção de *Relato de um certo Oriente*. Memórias e experiências impossíveis de serem apreendidas como totalidade, lembranças do passado que lhe dão um sentido aberto mesmo quando evocado na vivência do presente. Essa memória da experiência e da impossibilidade de inteira apreensão do passado do autor flutuaria e ao mesmo tempo estaria assentada nos acontecimentos ocorridos na década de 1970 no Brasil, que vivia sob ditadura militar. Hatoum começa seu ensaio lembrando uma noite no ano de 1977, no mesmo lugar onde naquele momento estava falando, só que em um outro tempo:

Gostaria de começar esta leitura evocando uma noite que passei na PUC. Uma noite inesquecível, mas sem nenhuma graça, como foram muitas noites dos anos brutescos da década de 1970.

Um ato contra o regime militar reunia mais de mil estudantes na PUC. Por coincidência, era uma quinta-feira: 22 de setembro de 1977. Por volta das 22 horas, enquanto a polícia invadia o campus, eu e alguns amigos corríamos em busca de um abrigo, de um porto seguro numa época e num país em que reinavam a insegurança e o medo. Nossa estação terminal foi uma sala subterrânea, onde o coral da PUC cantava uma música, cujo nome eu não me lembro. O regente do coral, ao perceber a expressão aflitiva daqueles cantores intrusos, entendeu tudo. Bem ou mal, começamos a interpretar um bolero muito popular. Lembro-me sem nostalgia dessa cena, porque aquela noite foi para mim o epílogo simbólico dos anos 70 no Brasil. De fato, dois anos depois eu já era um bolsista na Espanha e, de bolsa em bolsa, acabei aportando em Paris.³

Sobre a memória das experiências vividas pelo escritor nos anos 1970, ele fala da dificuldade de encontrar seu ritmo e sua música, para poder compor uma narrativa que

² É interessante perceber como Hatoum articula, no referido ensaio editado pela PUC, suas reflexões em torno da produção do *Relato* a partir principalmente do conceito de memória trabalhado por Benjamin. Claro que este não é o único, nem talvez o principal (se é que podemos usar este termo) pensador com o qual Hatoum dialoga. Contudo, este ponto nos servirá de chão para começarmos uma possível interpretação e estudo do romance do autor manauara.

³ Hatoum, M. *Literatura e Memória*. Notas sobre *Relato de um Certo Oriente*. São Paulo: PUC, 1996. p. 7.

“ *fingisse uma impressão de verdade*” sobre aqueles acontecimentos “*brutescos*”, pois as lembranças deste passado latejavam muito forte ainda no presente. Essa habilidade de fingir o real o autor considera fundamental para os escritores que se lançam nas searas de elaboração das obras de ficção. A constituição da realidade espessa da experiência evocada pelo autor fazia com que ela tomasse forma, em seu texto, de crônica, e, por sua vivacidade insistente no presente, acenasse ao factual: “*Para escrever sobre um quase-presente (os anos 70), dificilmente eu teria conseguido o efeito do choque, o sobressalto de que fala Baudelaire, ou a memória involuntária tanto citada por Proust*”.⁴ O relato dos dramas da memória do autor, vividos no tempo da ditadura seria, para ele, impossível de representar na composição do romance, por sua proximidade excessiva com o tempo passado, sentido, no entanto, como presente. Para Proust, reconstituir o passado individual deliberativamente, por meio da nossa inteligência, é um esforço inútil. O autor de *Em busca do tempo perdido* afirma que o passado encontrar-se-ia “*em um objeto material qualquer, fora do âmbito da inteligência e de seu campo de ação. Em qual objeto, isso não sabemos. É questão de sorte, se nos depararmos com ele antes de morrermos ou se jamais o encontrarmos*”.⁵ Walter Benjamin, entretanto, não acredita depender do acaso a possibilidade de o indivíduo adquirir uma imagem de si mesmo, pois nossa vida interior não tem, em si mesma, o caráter irremediavelmente privado como acreditava Proust: “*elas [as experiências] só o adquirem depois que se reduziram as chances dos fatos exteriores se integrarem à nossa experiência*”.⁶ Isso acontece porque, na modernidade, vivemos a atrofia da experiência. O conceito de memória involuntária traz, então, o inventário do indivíduo multifacetariamente isolado, em que a experiência que seria coletiva se torna individual.

A releitura de diferentes escritores, de Machado de Assis a Osman Lins, segundo o próprio escritor, fez com que a angústia da dificuldade que experimentara anteriormente fosse suavizada parcialmente, para que outras demandas da memória viessem à tona, num movimento inconcluso, que provoca, talvez, o surgimento de novos problemas derivados de um mesmo mal-estar. Para o escritor, esses dramas passariam então a se constituir nos dramas da vida provinciana manauara, nos movimentos da imigração (sobretudo árabe) para o Brasil, nos encontros e desencontros de culturas.⁷ A distância, para Hatoum, possibilitaria a

⁴ *Idem*, p.8.

⁵ Proust, M. apud Benjamin, W. In: Benjamin, W. *Charles Baudelaire um lírico na auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. p.106.

⁶ *Idem, ibidem*.

⁷ Hatoum, M. *Literatura e memória...*, p.9.

diminuição dos impactos do presente e uma relação mais criativa e emocionada com a memória, justamente por essa ser a referência mais sensível de identificação de alguém que está distante, no espaço e no tempo, de uma dada realidade que em si não mais existe, ou até mesmo nunca chegou a existir. No caso da experiência vivida pelo autor, essas lembranças recaem sobre a vida provinciana e as relações familiares. Na obra, intercambiando o Amazonas e o Oriente, ambos vivenciados como tempos e espaços diversos, mas também aproximados e outras vezes até confundidos e transformados em algo que já não é um nem outro, o autor borra a possibilidade de uma perspectiva esclarecedora.

*O tempo que separa o momento da escrita da época narrada já possibilita um espaço de invenção. A distância temporal que separa um evento do passado do momento presente da escrita forma uma névoa na narrativa. Habitado ao clima do Amazonas, eu diria que essa distância temporal é algo que aumenta a intensidade do mormaço, essa espécie de vapor super-aquecido que amorna a atmosfera de Manaus. Então, amolecidos pelo torpor da quentura equatorial, estamos a um passo do sonho, do devaneio em plena vigília (...)*⁸.

A distância entre o momento da escrita e o da época narrada, ou a distância de algo que outrora fora familiar, traz, para o autor, a ultrapassagem das fronteiras familiares e dos limites que poderiam fazer de *Relato de um certo Oriente* uma ficção que abordasse somente as particularidades regionais do Amazonas. Contudo, a distância que possibilita o espaço da invenção mostra também sua ambivalência por meio da reconstrução na memória de algo que também já fizera parte da experiência do passado e que se apresenta no presente como um conjunto de ruínas.

“...*El olvido es una de las formas de la memoria*”. Com essa referência a Jorge Luis Borges no início de seu ensaio, Hatoum abre uma possibilidade interessante de interpretação do que ele mesmo escrevera sobre sua obra. A alegada dificuldade de escrever uma ficção que levasse em conta as experiências da ditadura militar, por sua presença não-distanciada, talvez indique um caminho para entender, como é apontado no ensaio, a escolha por uma narrativa que tematiza um tempo e um lugar já perdidos e irrecuperáveis e que é também uma remissão às experiências do próprio autor.

Para além dessas questões que envolvem as invenções e reinvenções de experiências partilhadas coletivamente num passado familiar distante, Hatoum não perde de vista o estatuto autônomo que sua obra adquire, justamente por transcendê-las. Por isso, ao final do ensaio o

⁸ *Idem, ibidem.*

escritor afirma que sua obra não pertence mais ao limite do mundo manauara e à sua família, nem a ele mesmo. A obra transcendera todos esses mundos para alcançar sentidos polissêmicos que variam de acordo com cada leitor.

Neste sentido, tomaremos a obra de Hatoum como uma estrutura autônoma que flutua entre a imitação do mundo exterior e a expressão do mundo interior do autor. O entendimento aqui adotado sobre a relação entre mimesis e expressão – como constituintes do processo de produção artística – foi desenvolvido no ensaio *O espaço estético entre a mimesis e a expressão*, de Fiona Hugues.⁹ A argumentação central da autora é a de que a experiência estética exemplifica a combinação de uma trajetória mimética e de uma trajetória expressiva no interior da experiência humana em geral. Donde se depreende que a tensão específica entre a obra de arte e a experiência é a tensão de exemplaridade – tensão exemplar na medida em que o trabalho artístico “*imita*” criativamente a diversidade do “*sensível dado*” do mundo cotidiano, mas essa repetição é transfigurada pelo “*gênio*” do artista, e a transfiguração ocorre dentro do mundo. Desta forma, “*o trabalho artístico transcende como uma espécie de ilha flutuante – como nas viagens de Gulliver de Swift – permitindo que algo novo e totalmente diferente seja expresso e apreendido*”.¹⁰

A ultrapassagem dos limites da realidade pelo artista ocorre principalmente pela negação de seu comprometimento com a imitação do mundo *empírico*, vulgarmente apresentado como real por ser absoluto e completamente decifrável, representável em sua inteireza¹¹. Para Rosenfeld, a arte moderna nega o “*compromisso com o mundo empírico das ‘aparências’, isto é, com o mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum. Revelando espaço e tempo – e com isso o mundo empírico dos sentidos – como relativos ou mesmo como aparentes, a arte moderna nada fez senão reconhecer o que é corriqueiro na ciência e na filosofia*”.¹² No *Relato de um certo Oriente*, o mundo inventado pelas palavras constitui um universo fragmentado, que remete ao espaço e ao tempo a idéia de algo em suspenso, de algo que cambaleia de um lado para outro e não consegue configurar-se como uma estrutura estável e completamente compreensível.

⁹ Hugues, F. O espaço estético entre a mimesis e a expressão. In: Duarte, R; Figueiredo, V. *Mimesis e expressão*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

¹⁰ *Idem*, p.54.

¹¹ As considerações feitas sobre as técnicas de composição do romance moderno estão, sobretudo, baseadas no ensaio de Rosenfeld sobre narrativas modernas. Rosenfeld, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: Rosenfeld, A. *Texto/contexto*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.

¹² *Idem*, p.81.

As reflexões apontadas anteriormente por Hugues foram feitas a partir de quadros de Goya, portanto pensando nas especificidades da produção artística e de sua recepção por meio da pintura. Contudo, é a própria autora que aponta a possibilidade de alargar essa concepção, da relação entre mimesis e expressão na experiência estética, para todas as outras formas de arte, em especial a literatura. A noção geral que tomamos da discussão feita por Hugues passa pelo que Hatoum escrevera em seu ensaio, sobre a distância que lhe permitira transformar o mundo pertencente a sua experiência em algo novo, reinventado pela memória. Assim, a produção literária do autor faria parte do jogo inacabado, pois a sua constituição estaria sempre aberta, entre a imaginação e o entendimento, ou entre a tendência mimética e a reflexiva da expressão artística. Esse raciocínio desemboca em outras questões quando levamos em conta a impossibilidade apontada por Hatoum de transformar as suas experiências vividas durante os anos de ditadura militar no Brasil em uma obra de ficção.

Por enquanto, deixaremos apenas sugerido que pode existir um vínculo entre a dificuldade de apresentação das experiências de Hatoum durante os tempos brutescos e a composição da narrativa sobre o mundo manauara e oriental, que possibilitam outras reflexões além daquelas já apontadas pelo escritor em seu ensaio sobre literatura e memória. Tensões internas da obra que falam da *“impossibilidade de transcrever o invisível”*, buscam transcrevê-lo, no entanto, pela narrativa e pela invenção da memória. As histórias sobre identidades da família imigrante árabe em uma cidade como Manaus pelos seus referenciais orientais, como objetos e, principalmente, a língua árabe, e os embates entre Emilie (árabe/cristã) e seu marido (árabe/muçulmano) quando seus comportamentos religiosos se manifestam, tentam falar a todo o momento da memória de uma experiência perdida no passado, que faz parte da infância da narradora, mas que no fim não é plenamente comunicável. *“Era como se eu tentasse sussurrar no teu ouvido a melodia de uma canção seqüestrada, e que, pouco a pouco, notas esparsas e frases sincopadas moldavam e modulavam a melodia perdida”*.¹³ Pensando nas condições de produção da obra, talvez esse sentimento de perda possa também ser associado ao momento histórico em que vivemos, no qual cada vez mais o aprofundamento das contradições individuais e, sobretudo, sociais pede urgência em resolver-se e, para muitos, essa demora estende-se dolorosamente sem a perspectiva de alento próximo.

¹³ RCO, p.166.

O tempo, o outro, a morte e o sentimento de perda

Escolhemos e tematizamos em *Relato de um certo Oriente* quatro pontos que podem ajudar a explicar e em certa medida ampliar, a partir dos aspectos formais do texto, o que Hatoum escreve em seu ensaio a respeito da relação entre memória e literatura. São eles: o tempo, a relação com o outro, a morte e o sentimento de perda.

O texto, em sua estrutura e estratégia de composição, parece transitar e oscilar entre o que Benjamin chamaria de *narração* – em que a figura do narrador é extremamente importante e o relato é feito principalmente com base nas tradições orais, como uma tentativa de rememoração das experiências coletivas do passado – e o *romance*, que apareceria como um gênero literário decorrente das transformações da sociedade capitalista, que destrói cada vez mais a possibilidade de que a experiência comum viva e se revele no relato dos narradores. Para Benjamin, a verdadeira narração toma sua fonte de uma experiência coletiva, obtida por uma memória comum, que se transmite de geração a geração. De outro lado, o romance mostra que o refúgio da memória é a interioridade do indivíduo, reduzido e isolado na sua própria história, quase que incomunicável com outro mundo que não seja o dele.¹⁴

Relato de um certo Oriente parece buscar a narrativa de uma experiência em comum, deparando-se, a todo momento, com a dificuldade de narrar, pois a memória já não é coletiva e os sentidos e sentimentos sobre o passado não são partilhados pelos seus personagens. Tudo recai sobre a vivência e a impressão de uma pessoa solitária, que se perde em uma profusão de vozes no texto. É a narradora quem diz no final de seu relato: “*restava então recorrer à minha própria voz, que planaria como um pássaro gigantesco e frágil sobre as outras vozes*”.¹⁵

A escolha por fazer uma obra de ficção que tematizasse algumas experiências do autor durante sua infância, durante a convivência com a sua família e com as cidades do Amazonas, evidencia tensões vividas não somente no passado, tempo em que é posto pelo escritor o relato inventado dessa experiência, mas também as tensões vividas no presente, nos contextos históricos experimentados quando a obra foi produzida e antes mesmo de sua produção, inclusive aqueles acontecimentos da década de 1970. É como se o antagonismo

¹⁴ Gagnebin, J-M. *Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982. p.67-68.

¹⁵ RCO, p. 166.

desfeito pelo livro entre remar/permanecer fosse também trazido às faculdades da memória no movimento de lembrar/esquecer.

A narrativa é feita por uma mulher que volta a Manaus depois de longa ausência, e faz seu relato para o irmão, que está em Barcelona. O retorno à casa abandonada, em que vivera o núcleo da família de Emilie, traz à memória da narradora as experiências de um outro tempo, o tempo da infância; e de um outro espaço, a cidade de Manaus quando todas as pessoas que conhecia estavam vivas ou ainda viviam ali. O relato é um jogo de vozes, que avançam e recuam no tempo, criando um abalo na sucessão temporal e na organização de uma continuidade funcional do texto, no sentido de dar a impressão do efeito de causalidade.

O romance está dividido em oito partes, ou em oito vozes, sendo que a primeira e a última pertencem à narradora. Ao mesmo tempo em que todas as vozes fazem parte da narradora, elas também ganham fala própria, numa ilusão de independência. Todas as vozes que aparecem no relato da narradora para o irmão estão em primeira pessoa. Dessa maneira, o relato apresenta-se como uma narrativa pessoal. A omissão de um intermediário entre o livro e o leitor radicaliza a impressão que este último pode ter de mergulho no monólogo interior de cada personagem, em que o “eu” narrador se transforma constantemente dentro da narrativa. Essa técnica de enfocação do romance utilizada por Hatoum, para usar os termos caros a Rosenfeld, dá a impressão de reproduzir a *experiência psíquica* de cada personagem. O interessante no *Relato* é que a reprodução dessa experiência praticamente não acontece pela ação, pelo aqui/agora dos acontecimentos da narrativa, mas está ligada, sobretudo, às cenas pintadas nos movimentos narrados pela memória, por algo que aparentemente já aconteceu, e não pelo que está acontecendo, no tempo de quem fala. Esses artifícios são utilizados para eliminar a impressão da distância entre o narrador e o leitor. Isso é obtido justamente pela narrativa de um mundo cotidiano e familiar e pela fala aparentemente direta dos personagens (ou vozes narradoras) ao leitor.

Assim, no encadeamento do romance, a segunda voz é a de Hakim (um dos filhos de Emilie), que está dentro da voz da narradora; a terceira voz é de Dorner (curioso imigrante alemão que vivera em Manaus e era amigo da família de Emilie), dentro da voz de Hakim; a quarta voz pertence ao marido de Emilie que está por sua vez dentro da voz de Dorner; a quinta voz pertence a Dorner, que logo volta a ser a voz de Hakim; a sexta voz é a da narradora, que conta do seu retorno a Manaus e fala sobre a morte de Emilie; a sétima voz é a de Hindíé (amiga de Emilie que lamenta sua morte); a oitava voz é a da narradora, que desfecha o relato como o resultado de um pedido.

A personagem de referência para todas as vozes, Emilie, não tem voz própria. Sua vida e a vida de sua família vão se constituindo ao longo do texto junto com a melodia da narração, que se arranja por caminhos fragmentados, por relatos dispersos, impressões e lembranças das personagens que falam por dentro da narradora e constroem um mundo por meio da palavra que procura onde fora perdida a chave da memória.

O tempo no romance constrói o jogo entre a lembrança e o esquecimento. Pois, mesmo procurando através da escrita a chave da memória que desse acesso ao passado, o tempo presente torna impossível a volta ao passado. É o tempo que expõe a distância das lembranças da infância, as ruínas do presente e de algo que fora perdido e já não parece mais possível resgatar. Uma memória que não constitui o passado, mas que lhe dá traços de existência, que chega até o presente e imprime na linguagem do texto e na fala de suas personagens um tom soturno, lento como as águas do rio da cidade de Manaus. Tempos ambivalentes que convivem com a ambivalência dos próprios personagens do mundo construído pelas palavras. Da mesma maneira que Emilie – imigrante libanesa cristã que viera para o Brasil e constituíra sua família em Manaus, casando-se com um árabe muçulmano – vivia o transcurso dos dias pelo percurso solar, *“indiferente às horas do relógio, às badaladas dos sinos da Nossa Senhora dos Remédios e ao toque de clarim que lhe chegava aos ouvidos três vezes ao dia”*,¹⁶ era apegada a um relógio preto de parede, que tocava intermitentemente as badaladas das horas do tempo cronológico.

Nas palavras da narradora, as diferenças marcantes entre Trípoli e Manaus, ambas cidades portuárias, eram tão acentuadas que realçavam extraordinariamente dois mundos, duas vidas diferentes. Uma não se assemelhava à outra em virtude da distinção de suas paisagens e da língua. Contudo, algo podia aproximá-las, não no espaço, mas pela vivência do tempo:

*Mas uma analogia reinava sobre todas as diferenças: em Manaus como em Trípoli não era o relógio que impulsionava os primeiros movimentos do dia nem determinava o seu fim: a claridade solar, o canto dos pássaros, o vozerio das pessoas que penetrava no recinto mais afastado da rua, tudo isso inaugurava o dia; o silêncio anunciava a noite.*¹⁷

Essa semelhança na vivência do tempo por meio das variações do sol, do canto dos pássaros ou das conversas das pessoas, mesmo entre dois mundos tão distantes quanto a

¹⁶ RCO, p. 28.

¹⁷ RCO, p.28.

floresta brasileira e as montanhas libanesas, ambos fazendo parte da história de Emilie, traz para a narradora a indagação do motivo pelo qual esta imigrante árabe fora tão apegada ao relógio negro da parede (o pêndulo do tempo cronológico), que pertencia ao antigo dono da Parisiense, loja onde se vendia de tudo, e que passou a ser de propriedade de sua família, sob o comando de seu marido e posteriormente o de sua filha, Samara Délia. É na voz de Hakim, e nas lembranças por ele refeitas das histórias que Hindié contava a respeito de sua mãe, que a história do relógio tem uma explicação.

Tive a mesma curiosidade na adolescência, ou até antes: desde sempre. Perguntei várias vezes à minha mãe porque o relógio e, depois de tantas evasivas, ela me pediu que repetisse a frase que eu pronunciava ao olhar para a lua cheia. Devia ter uns três anos quando apontava para o céu escuro e dizia “é a luz da noite”. Foi a explicação oblíqua que Emilie encontrou na minha infância para não falar de si.

Quando os pais de Emilie deixaram o Líbano para ir ao Amazonas, deixaram a filha e os dois irmãos, Emílio e Emir, em Trípoli sob a tutela de seus parentes. Emilie não suportou a partida dos pais e confinou-se no convento de Ebrin. Seu irmão, Emir, tirou-a do convento ameaçando suicidar-se se ela não saísse de lá. O relógio da parede que Emilie cultuava dentro de sua casa em Manaus evocava a memória do relógio negro que existia dentro da sala da vice-superiora do convento. Pois Emilie ficara impressionada com o som do relógio, quando este batia as doze badaladas do meio-dia.

*Ela [Emilie] falava de um som grave e harmônico que parecia vir de algum lugar situado entre o céu e a terra para em seguida expandir-se na atmosfera como o calor da caridade que emana do Eterno e de seu Verbo. E comparava a sucessão de sons às mil vozes secretas das badaladas de um sino que acalmam as noites de agonia e despertam os fiéis para conduzi-los ao pé do altar, onde o arrependimento, a inocência e a infelicidade são evocadas através do silêncio e da meditação.*¹⁸

O relógio no sobrado em que morava Emilie e sua família não era importante pela marcação do tempo mais concreto do presente. Era, isso sim, uma referência a um tempo distante e mutilado do passado, mas que funcionava como a luz lunar, iluminando a noite escura na qual o presente não pode apropriar-se inteiramente das experiências do passado. O envolvimento desse passado numa aura sagrada fala também de seu caráter inacessível, sustentando-se somente por meio de seu culto pela memória.

¹⁸ RCO, p.34.

O tempo no texto é justaposto por uma montagem de relatos que vão formando imagens projetadas do passado. Cada vez que ocorre a troca das vozes na narrativa, abre-se uma nova perspectiva sobre a história daquela família de imigrantes árabes em Manaus e as suas relações com as pessoas e coisas da cidade. É como se a narrativa fosse uma câmera a projetar as imagens, e as trocas entre as vozes narradoras fossem um movimento a capturar um novo foco, uma nova luz sobre as cenas, as personagens e a história do romance. Como as imagens cinematográficas capturadas e reinventadas pelo filme, meticulosamente organizadas pelo diretor, as imagens projetadas por Hatoum em seu romance são imagens de algo que já não mais existe, mas que teima em se expor aos nossos olhos.

A narrativa várias vezes confronta mundos diferentes. Ao mesmo tempo, é como se estes fizessem parte de um só mundo. Como se cada uma das partes diferentes que compõem a memória de uma vida ajudasse a entender melhor o que ela foi. Uma das diferenças que marcam o mundo ficcional do *Relato* são os desentendimentos entre Emilie e seu marido. A religiosidade cristã e a muçulmana convivem na mesma família de imigrantes árabes; contudo, nem sempre todas as arestas podem ser aparadas. É em uma festa de Natal que a voz de Hakim relembra as desavenças da mãe com o pai. Todo ano, quando chegava a época da comemoração natalina, seu pai ficava trancado no quarto ou passeava pela cidade para conversar com os caboclos. Quando o marido de Emilie descobre que as aves da ceia de Natal foram embriagadas antes de serem mortas tem um acesso de fúria, e os santos e as imagens que Emilie guardava no quarto, cultivando-os como verdadeiras relíquias, são despedaçados.

*Até então, a religião não causara graves desavenças entre meus pais. Ele encarava com naturalidade e compreensão o fervor religioso de Emilie, fazia vista grossa às imagens e estátuas de santos, e afastava-se do quatinho de costura onde as duas mulheres cortavam e picotavam retângulos de papel vegetal para confeccionar santinhos coloridos que seriam doados às órfãs internas do colégio Nossa Senhora Auxiliadora durante a primeira comunhão.*¹⁹

O mesmo tipo de desentendimento ocorrido no Natal daquele ano ocorrera também no mês de junho do ano que se seguiu, mês de jejum e recolhimento para os muçulmanos. Nessa data sagrada para seu marido, Emilie esconde o Alcorão, como uma espécie de “vingança” pelo seu comportamento no Natal e por ter escondido dois de seus santos preferidos. As brigas entre o casal de imigrantes árabes são amainadas principalmente na cama. As religiões

¹⁹ RCO, p.45.

cultuadas por eles podem ser também compreendidas como uma fronteira sem limites determinados que os aproxima, pela sua devoção e fé em Deus.

No *Relato*, ao mesmo tempo em que as diferenças existem, também deixam de existir. É “quando o olhar não se decide por nada” e o mesmo movimento que sugere as diferenças sugere também as semelhanças entre as coisas. Esse jogo de idéias, atitudes e proposições elaboradas pelo escritor, por meio de personagens que narram pela memória os acontecimentos do passado, faz com que a interpretação do texto esteja sempre em aberto, e outras várias proposições ampliem o universo de sentidos que ele pode tomar.

A voz de Dorner, que está dentro da voz de Hakim, ao falar das suas impressões sobre o marido de Emilie, diz só ter conseguido aproximar-se dele depois de terminar de ler *As mil e uma noites*. A Dorner, ficava a impressão que seu amigo mesclava as histórias de textos orientais com os acontecimentos de sua própria vida:

*No início de nossa amizade ele [o marido de Emilie] se mostrara circunspeto e reservado, mas ao concluir a leitura da milésima noite ele se tornara um exímio falador. Às vezes, a leitura de um livro desvela uma pessoa. Mas o curioso é que ele sempre deixava uma ponta de incerteza ou descrédito no que contava, sem nunca perder a entonação e o fervor dos que contam com convicção.*²⁰

Para Dorner, é o tempo que “borra as diferenças entre uma vida e um livro”.²¹ É interessante a seguinte constatação do imigrante alemão, que sugere haver uma nuance muito tênue entre o fictício e o real: “O que me fez pensar nisso foi a coincidência entre certas passagens da vida de outras pessoas, que mescladas a textos orientais ele [o marido de Emilie] incorporava à sua própria vida”.²² Essa discussão, hoje muito presente nas ciências sociais e humanas, sobre as relações entre a ficção e a realidade e o “borrar” de suas diferenças, são herdeiras do pensamento de Nietzsche na modernidade e foram sistematizadas por nomes como Roland Barthes e Hayden White.²³ Autores que se reivindicam do pós-estruturalismo (ou pós-colonialismo), como é o caso de Homi Bhabha, refletem sobre o papel do imigrante nos processos de relações culturais, nas diferenças e semelhanças entre as culturas e numa questão que interessa a todos: a convivência e o choque de culturas.

²⁰ RCO, p.79.

²¹ RCO, p.80.

²² RCO, p.80.

²³ Ver a este respeito as reflexões do historiador Carlo Ginzburg no precioso conjunto de ensaios do livro *Relações de força*. In: Ginzburg, C. *Relações de força*. História, retórica, prova. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

Os estudos pós-coloniais tentam mostrar que é justamente no discurso que pretende universalizar e dar um caráter essencialista – no sentido de ter uma origem que determina alguns caracteres culturais, étnicos e territoriais às sociedades e nações contemporâneas – que a diferença emerge como pulso desestabilizador. Homi Bhabha, no livro *The Location of Culture*²⁴, propõe um outro olhar sobre a formação dos estados-nação para a compreensão da diferença e da constituição da cultura na transformação das sociedades atuais. Para Bhabha, a nação não é a unidade das diferenças, mas sim o jogo de semelhanças e diferenças. Interessa saber, pelas “fissuras” do sentido da nação, onde está o seu sentido que não funciona, expresso pelas minorias. Deste modo, a nação jamais poderia sobreviver se se constituísse como um signo fixo. A mobilidade do sentido da nação é necessária justamente para que ela possa abraçar-se, “entrelaçar-se” ao diferente, e é por este último movimento que a nação constrói seus sentidos, que parecem rígidos, mas na verdade são flexíveis. O coletivo da nação seria composto de vários coletivos, por isso aparecem dentro dela tensões internas; primeiro, no discurso que pretende fazer de muitos, um; segundo, no surgimento permanente de novas diferenças, na medida em que a nação vive sob uma contestação permanente de sua existência, pois não pode abarcar a todos. Segundo Bhabha, a nação existe hoje por força de um discurso que delimita o que ela é, e na medida em que a sua definição é construída, cria-se também o que não faz parte dela, ou seja, o seu diferente. Bhabha, com sua crônica dos processos de formação da cultura e do estudo das nações, aposta principalmente na multiplicação das diferenças, “*entendidas como processos de hibridação, que se articulam entre as fronteiras culturais, vindo nelas a possibilidade de subverter os discursos totalizantes, sejam eles homogêneos ou contra-homogêneos*”.²⁵

Os processos de hibridação, em Bhabha, é que tornam possível a produção de um sentido positivo para a diferença. É por meio da disseminação das situações híbridas – que acompanham as migrações de pessoas e signos – que novas diferenças podem articular-se. Para Bhabha, a situação híbrida, principalmente a do imigrante, traz um olhar privilegiado sobre as realidades modernas e contemporâneas, pois o imigrante contemporâneo é a minoria que mais fortemente mostra a impossibilidade de um projeto homogêneo e totalizante para a nação. O fundamento que rege os argumentos do pensamento de Bhabha está pautado numa concepção cosmopolita e pós-nacional. A maioria dos estudos pós-coloniais coloca o

²⁴ Bhabha, H. *The Location of Culture*. N. Iorque, Londres: Routledge, 1994.

²⁵ Costa, S. *Muito além da diferença: (im)possibilidades de uma teoria social pós-colonial*. Freie Universität Berlin. p.16

migrante como sujeito que tem uma percepção mais apurada da realidade, pois sua situação não permite que pertença exclusivamente a nenhum grupo, ou a um conjunto de valores únicos. Isso talvez aconteça pela própria situação dos intelectuais que escrevem sobre o assunto, pois são em sua maioria exilados ou migrantes voluntários.

As diferenças remetem-nos a uma necessidade de entender o outro. “*E nessa tentativa desesperada de compreender o outro como compreender a si mesmo?*”.²⁶ A pergunta de Dorner vem de seu desespero diante da morte do amigo, Emir (irmão de Emilie). Minutos antes de sua morte, Dorner encontrara Emir perambulando pelas ruas, com um olhar transtornado. O que mais lhe chamou a atenção, entretanto, foi a orquídea vermelha que Emir carregava entre as mãos. O alemão, encantado com a raridade da planta, não percebe o transtorno de Emir. De fato, depois desse encontro, Emir atira-se ao rio e desaparece. Dorner pergunta-se como não foi capaz de entender o que significava o rosto e a expressão estranha do amigo, nem sua fala embrulhada. Esse encontro repetiu-se várias vezes em seus sonhos. Dorner encontra Emir e não consegue comunicar-se com ele, pois ambos recorriam a sua língua materna, e os sons de um e de outro nada mais eram do que sons sem sentido. Ficou para Dorner, apesar de todas as tentativas de entender o que acontecera no dia da morte de Emir, a angústia da incompreensão. Ele não conseguiu compreender o amigo e tudo parecia ser tarde demais, pois sua morte tornara as coisas irreversíveis.

Dorner, contrariamente aos argumentos de Bhabha, é justamente o imigrante que não consegue entender os acontecimentos em que se vê lançado. Seu olhar de imigrante, sua “diferença cultural” em uma cidade como Manaus não lhe possibilita dar um sentido positivo para as diferenças, nem ele é a diferença que mostra as fissuras do sentido da nação, pois existem na narrativa inúmeros outros “diferentes” que pretensamente pertenceriam à nação brasileira, como os índios, caboclos e manauaras, gente pobre que vive nas florestas ou em palafitas, mas não se encaixa no discurso hegemônico da nação. Talvez o próprio Dorner se encaixe melhor nesse ideal do que eles. Dorner é, entretanto, a personagem que busca avidamente a compreensão de si e do outro. Depois de deixar Manaus, na mesma época que Hakim, o fotógrafo comunicava-se com o filho de Emilie por meio de cartas, fazendo considerações sobre os habitantes de Manaus. Escrevia-lhe longas reflexões que fizera sobre a vida amazônica, o comportamento ético de seus habitantes e tudo o que diz respeito à identidade e ao convívio entre brancos, caboclos e índios, seus temas prediletos:

²⁶ RCO, p. 67.

[Dorner] *Afirmava que o gesto lento e o olhar perdido e descentrado das pessoas buscam o silêncio, e são formas de resistir ao tempo, ou melhor, de ser fora do tempo. Ele procurava contestar um senso comum bastante difundido aqui no norte: o de que as pessoas são alheias a tudo, e que já nascem lerdas e tristes e passivas; seus argumentos apoiavam-se na sua vivência intensa na região, na “peregrinação cósmica de Humboldt”, e também na leitura de filósofos que tateiam o que ele nomeava “o delicado território do álder”. Era uma carta repleta de citações e perífrases: procedimento generoso para tentar cativar a atenção do destinatário, que respondia com dúvidas e hesitações.*²⁷

A voz de Hakim fala de Dorner, de suas preocupações e da sua tentativa de entender o território do álder. Hakim parece admirar a procura de Dorner, mas não concorda necessariamente com ele, respondendo às suas cartas com “dúvidas e hesitações”. Ora, o território do *álder* na filosofia é predominantemente o território dos estudos da pós-modernidade. Dorner parece ter uma relação muito íntima com estes filósofos que, como Hayden White ou Derrida, propõem não existir diferenças entre a narrativa ficcional e a historiográfica, entre o ficcional e o real. Esses estudos baseiam-se na idéia da “perda da representação”, em que as explicações são a-referenciais, isto é, o significante, a palavra que dá sentido às coisas, teria perdido definitivamente sua relação com a realidade, com a história. Para Derrida, a verdade é liquidada em favor da interpretação ativa, despojada de constrangimentos e limites.²⁸ O discurso nas ciências humanas seria um jogo móvel de significados, que prescinde da necessidade de verificação, de provas ou de uma busca pela verdade. No livro *Relações de força*, Carlo Ginzburg empreende uma crítica aos limites do relativismo nos aspectos cognitivo, político e moral. Na análise que fazemos do *Relato*, tentaremos mostrar que o romance não se encaixa no mundo teórico proposto pelos pós-modernos, ou pelos céticos, como diz Ginzburg. Entretanto, alguns personagens carregam, nas suas vozes e na sua busca de compreensão do mundo e dos lugares por onde viveram, traços da filosofia pós-moderna. É o caso de Dorner. E, mais uma vez, podemos reconhecer como Hatoum captura discussões filosóficas e as faz matéria de seu romance, na constituição da fala de seus personagens.

Aliás, é sobre as diferenças de países como o Líbano e o Brasil que a voz do marido de Emilie, dentro da voz de Dorner, discorre ao descrever a imagem que tinha do Brasil, antes de aportar no país, pelas cartas de seu tio, que já havia imigrado tempos antes que ele. Essas cartas provocavam estarecimento pela descrição de um mundo cheio de maravilhas e

²⁷ RCO, p.83.

²⁸ A este respeito, ver os livros de Jacques Derrida In: Derrida, J. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1999 e Derrida, J. *A escritura da diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2002. Para uma fundamentada crítica ao pensamento de Derrida ver ensaio de Ginzburg, C. *Relações de força...* p. 36.

desgraças, onde se poderia prosperar ou morrer. Onde tudo parecia concorrer para a referência a um mundo fantástico e desconhecido.

Relatavam epidemias devastadoras, crueldades executadas com requinte por homens que veneravam a lua, inúmeras batalhas tingidas com cores do crepúsculo, homens que degustavam a carne de seus semelhantes como se saboreassem rabo de carneiro, palácios com jardins esplêndidos, dotados de paredes inclinadas e rasgadas por janelas ogivais que apontavam para o poente, onde repousa a lua de ramadã. Relatavam também os perigos que haviam enfrentado: rios de superfície tão vasta que pareciam um espelho infinito; a pele furta-cor de um certo réptil que o despertou com seu brilho intenso quando cerrava as pálpebras na hora sagrada da sesta; e a ação de um veneno que os nativos não usavam para fins belicosos, mas que ao penetrar na pele de alguém, fazia-lhe adormecer, originando pesadelos terríveis, que eram a soma dos momentos mais infelizes da vida de um homem.

A descrição de seu olhar ao aportar no Brasil apresenta a natureza brasileira em termos que são bem mais comuns no Oriente do que propriamente aqui. Isso dá uma sensação de distanciamento e ao mesmo tempo de aproximação do que era inicialmente estranho e com o tempo passara a ser familiar.

Ansioso, esperei o amanhecer a natureza, aqui, além de misteriosa é quase sempre pontual. Às cinco e meia tudo ainda era silencioso naquele mundo invisível; em poucos minutos a claridade surgiu como uma súbita revelação, mesclada aos diversos matizes do vermelho, tal um tapete estendido no horizonte, de onde brotavam miríades de asas faiscantes: lâminas de pérolas e rubis; durante esse breve intervalo de tênue luminosidade, vi uma árvore imensa expandir suas raízes e copa na direção das nuvens e das águas, e me senti reconfortado ao imaginar ser aquela árvore o sétimo céu.²⁹

Um conjunto de palavras que indicam aspectos e qualidades das coisas como “tapete estendido no horizonte”, “miríades de asas faiscantes”, “lâminas de pérolas e rubis” não são palavras usuais para se referir aos aspectos das peculiaridades da natureza e do ambiente brasileiro. Ao usar termos que remetem a idéias e objetos identificáveis em outro mundo (o Oriente), a voz do marido de Emilie faz com que a paisagem descrita por ele se torne algo diferente das palavras que costumam ser usadas para referenciá-la. O que a fala deste imigrante guarda em comum com outros relatos (ao menos os relatos feitos durante todo o século XIX e o início do XX), seja de viajantes ou de imigrantes de outras etnias ou nacionalidades, é a descrição da natureza do mundo amazônico e das terras do Brasil. A “árvore do sétimo céu” trazia promessas e esperanças de uma vida próspera e feliz, este é o desejo do imigrante que deixa sua terra natal para se lançar às aventuras de outro país, de

²⁹ RCO, p.72-73.

outra cultura. A esperança de ter visto logo na primeira manhã em que acordara nas terras brasileiras a “árvore do sétimo céu” fala também da incerteza e dos sonhos desse imigrante, remetendo a uma narrativa que torna fantástica e mística a sua experiência imigratória.

A língua árabe também é uma referência importante na narrativa, para lembrar a existência das diferenças e a dificuldade de compreender um conjunto de signos que, para um não-iniciado naquele alfabeto, é indecifrável. A língua revelava a existência concreta de um outro mundo, de um outro lugar em que os objetos são nomeados por um código de signos diferentes. Foi Emilie quem ensinou a Hakim o árabe. Quando este último comunica a sua partida de casa, Emilie se espessa por meio de uma torrente verbal que só os dois entendiam, pois nenhum dos outros irmãos havia aprendido a língua árabe. A despedida entre Emilie e Hakim acontecera em árabe. A voz de Hakim percebe a intensidade e a proporção desse momento: “*E eu pensava: ensinou a mim e a nenhum outro, para sermos confidentes, para ficarmos sozinhos na hora da separação*”.³⁰ Conversar em árabe fazia com que a dor da separação fosse levada ao seu extremo, pois a língua que Emilie ensinara a seu filho demonstrava a proporção de seu afeto. Era a língua que garantia uma aproximação maior entre mãe e filho na separação e apartava, naquele momento, o restante dos filhos que não entendiam o que eles falavam.

A língua é reveladora da impossibilidade de traduzir completamente um mundo em outro. Contudo, a tradução é possível por um movimento que segue de perto o original, sem que jamais consiga alcançá-lo e fundir-se nele. A tradução está imantada ao original e às vezes parece encontrar por si própria o seu caminho. Esse percurso de uma linguagem no encaço da outra faz com que aquele que realiza a tradução consiga entender melhor a sua própria língua, descobrindo o que estava escondido, o que não era evidente, na outra língua. Dorner descreve o movimento da tradução com uma imagem: um cometa que atravessa o espaço em branco, início e fim de um mesmo percurso.

*É uma imagem possível para evocar uma tradução: a cauda do cometa seguindo de perto o cometa, e num ponto impreciso da cauda, esta parece querer gravitar sozinha, desmembrar-se para ser atraída por outro astro, mas sempre imantada ao corpo a que pertence; e a cauda e o cometa, o original e a tradução, a extremidade toca a cabeça do corpo, início e fim de um mesmo percurso...*³¹

³⁰ RCO, p. 103.

³¹ RCO, p.133.

A tradução pode ser vista como uma operação intelectual que tem relações com a tristeza melancólica, pois a tentativa de alcançar o original é uma busca necessária e, ao mesmo tempo, sabe-se que não pode ser concretizada completamente. O trabalho de tradução é também, todavia, um combate à melancolia, pois o texto traduzido assume identidade própria justamente no confronto com o original e não por sua simples assimilação ou negação. O trabalho do tradutor, veremos adiante, pode ser relacionado ao trabalho do escritor, que procura, pelas reminiscências da infância, escrever uma história ficcional que assume plena autonomia em relação a essas reminiscências.

No *Relato*, a busca da narradora por recompor o tempo de sua infância depara-se com os empecilhos do presente. O vazio que trouxe a morte de Emilie aumenta a dificuldade encontrada pela narradora de falar do passado e, ao mesmo tempo, a impulsiona para a necessidade de empreender a tarefa de compor a narração. O sentimento de vazio e a aflição diante da morte, da perda de alguém importante combinam, dentro da narrativa, com o desconsolo da casa vazia, onde sobrevivem somente objetos perdidos, como o tempo quando naquela casa viveram as pessoas que constituíam um mundo particular. A morte de Emilie no relato não é somente a morte de uma personagem que aparece nas vozes das outras personagens, mas a perda concreta das últimas referências do tempo da infância, um passado não tão celebrado pela narradora e que aparece como algo perdido desde sempre. Um trecho em que a narradora fala do enterro de Emilie e das mulheres que o acompanharam evoca não só a morte de uma pessoa, mas revela uma porção de outros mortos que se multiplicam.

As mulheres das duas famílias ainda estavam enlutadas, e o véu de tule preto que lhes cobria o rosto parecia aludir à morte de Emilie e de tantas outras, acontecidas aqui e no além-mar, como se a morte de um amigo despertasse uma sucessão interminável de lembranças dos que já conviveram conosco. Talvez por isso, o pesar doloroso que nos envolve, não sabemos discernir se é fruto da perda de alguém ocorrida ontem ou há muito tempo, de modo que outros corpos sem vida reaparecem com intensidade na nossa memória, ampliando o seu horizonte melancólico.³²

A multiplicação dos mortos se dá pela dor e a instabilidade que o sentimento de perda traz. O despertar de lembranças, não somente de quem morre, mas de todas as outras pessoas já mortas e de todas as pessoas já perdidas, suscita em quem fica o sentimento

³² RCO, p.157.

melancólico. É como se a sensação de perda e de vazio se alastrasse para outras partes do passado, em que a memória adensa ainda mais o vazio por um olhar e um sentimento soturno, que não admite a perda e vive esse sentimento de forma contemplativa. Contudo, a contemplação melancólica não significa um certo equilíbrio de olhar. Ao contrário, a melancolia faz com que o sentimento de perda tome proporções de fantasmagorias e a memória assume o papel de reavivar e reinventar essas perdas.

É difícil caminhar pelo *Relato*, pois o terreno que Hatoum constrói para seu romance é arenoso, e este chão muda ao sabor dos ventos, ou da interpretação. O que podemos identificar, entretanto, é que a narrativa é constituída por pares as vezes diferentes, as vezes complementares. Por exemplo, lembrança/esquecimento, tempo cronológico/tempo não-cronológico, presente/passado, semelhanças/diferenças, compreensão/incompreensão, vida/morte. Essa ambivalência do sentimento das personagens e do sentido do texto está como que envolta em um pano melancólico, que aumenta as suas proporções e envolve o leitor numa densa melodia, em que o esforço da narradora por compor o seu relato significa também o esforço por compreender sua história.

Memória e melancolia

A melancolia é uma categoria de interpretação de obras literárias utilizada pela crítica como uma abordagem para entender, por exemplo, como os impactos dos acontecimentos do mundo contemporâneo podem ser apreendidos e elaborados pelos escritores. A melancolia se constitui numa interação de duplicidades, que alterna estados de tristeza e euforia profundas. O melancólico é o prisioneiro de uma idealização do tempo passado, e o seu sofrimento provém da consciência demasiado aguçada de sua situação. Segundo Susana Kampff Lages, estudiosa das relações entre melancolia e tradução, “*o ideal do melancólico é o de eliminar completamente as marcas do tempo, congelá-lo na eternidade de um presente que incluisse em si as outras duas dimensões temporais [o*

*passado e o futuro], sem o sofrimento decorrente do reconhecimento dessa impossibilidade e da realidade inquestionável da separação”.*³³

O sentimento melancólico parece aflorar no livro de Hatoum, e não só pela composição da narrativa de seus personagens ou pelo uso de técnicas de composição textual que chamam a atenção para a fragmentação do tempo, para a relação com o outro, para a multiplicação da morte e do sentimento de perda. Esses “temas” inventados e organizados aqui para trazer uma possível interpretação do livro não estão dispostos de forma “estanque” na narrativa. Existe no romance uma íntima ligação entre memória e melancolia, que torna possível a busca do passado e a consciência de que esse passado fora inventado pela memória, pois a personagem-narradora (do mundo fictício) e a enunciação da obra (feita no mundo não-fictício) aparecem, ambas, lúcidas e autoconscientes de suas limitações para alcançar “o passado tal como ele foi”.³⁴ Lançar-se na busca do passado sabendo ser impossível alcançá-lo por inteiro faz com que a própria narrativa combine um tom soturno e melancólico e ao mesmo tempo irônico e alegórico.

Na volta da narradora a Manaus, seu irmão pede-lhe para que ela grave e disseque todos os dados e acontecimentos que ocorressem a partir de sua chegada. Assim, no final do relato, a voz da narradora diz:

*Quantas vezes recomecei a ordenação de episódios, e quantas vezes me surpreendi ao esbarrar no mesmo início, ou no vaivém vertiginoso de capítulos entrelaçados, formados de páginas e páginas numeradas de forma caótica. Também me deparei com um outro problema: como transcrever a fala engrolada de uns e o sotaque de outros? Tantas confidências de várias pessoas em tão poucos dias ressoavam como um coral de vozes dispersas. Restava então recorrer à minha própria voz, que planaria como um pássaro gigantesco e frágil sobre as outras vozes. Assim, os depoimentos gravados, os incidentes, e tudo o que era audível e visível passou a ser nortado por uma única voz, que se debatia entre a hesitação e os murmúrios do passado. E o passado era como um perseguidor infalível, uma mão transparente acenando para mim, gravitando em torno de épocas e lugares situados muito longe da minha breve permanência na cidade. Para te revelar (numa carta que seria a compilação abreviada de uma vida) que Emilie se foi para sempre, comecei a imaginar com os olhos da memória as passagens da infância, as cantigas, os convívios, a fala dos outros, a nossa gargalhada ao escutar o idioma híbrido que Emilie inventava todos os dias.*³⁵

³³ Lages, S.K. *Walter Benjamin Tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002. p.64.

³⁴ Sobre este tema ver a interessante análise de Maria da Luz Pinheiro de Cristo sobre as relações entre o processo de criação de Milton Hatoum e da sua personagem narradora no capítulo *Paralelismos entre o processo de criação da narradora e do escritor*. In: Pinheiro de Cristo, M.L. *Memórias de um certo relato*. (dissertação de mestrado em Língua e Literatura francesa). Universidade de São Paulo: São Paulo, 2000.

³⁵ RCO, p.165-166.

Hatoum descreve no final do *Relato*, por meio de sua narradora, algo semelhante ao que ele mesmo provavelmente experimentou no momento em que compunha o romance. Cada voz da narrativa foi meticulosamente encaixada uma na outra; sem esse encaixe, as confidências e as histórias que cada personagem contou pareceriam um “um coral de vozes dispersas”. Esse trabalho meticuloso precisou ser feito e desfeito inúmeras vezes, pois não é fácil encaixar uma voz na outra, com coerência, sem avisar ao leitor com antecedência que voz está falando. E essa é outra característica do texto, o leitor tem o papel de descobrir, com os poucos indícios que adquire durante a leitura, qual voz está falando. A ponto de, já no final do romance, poder reconhecer as vozes pelas referências que a narradora faz, pela maneira como narra, embora essa diferença seja muito sutil, pois é ela quem recorre à própria voz para dar voz aos demais personagens. “*Como transcrever a fala engrolada de uns e o sotaque de outros?*” Essa também pode ter sido uma questão que apareceu ao autor enquanto escrevia a fala de Dorner, do marido de Emilie, de Hindié ou de algum manauara. Cada personagem teria uma forma de falar específica; essas falas, transpostas para o romance, criariam uma profusão de diferentes sotaques, interjeições, palavras onomatopéicas. Na tradição literária brasileira, o Modernismo tentou capturar as especificidades da fala como uma maneira de reinventar a escrita e dar voz a personagens antes periféricos nas artes literárias: nordestinos, caipiras, caboclos, índios, imigrantes europeus, asiáticos ou árabes... Hatoum, entretanto, resolveu optar por uma escrita que homogeneizasse essas diferenças na sua forma para tentar construí-las por meio da memória e das histórias de cada personagem.

O *Relato* partira de um pedido do irmão, que estava distante, para saber como ficara a cidade de Manaus, que fora o tempo e o espaço de sua infância. O relato é feito para contar a morte de Emilie, a personagem que dava o tom da existência mais concreta desse passado. Se é possível que o passado tenha sido inventado pela memória, parece ser possível também que a memória tenha se constituído pelas experiências habitadas nesse passado. As lacunas do esquecimento e da hesitação também fazem parte da narrativa e do ponto “cego”, em que certos mistérios nunca podem ser desvendados por completo, como a vida de Samara Délia, filha de Emilie que engravida na adolescência e permanece um enigma do começo ao fim da narrativa. O próprio Hakim percebe que nem a sua memória nem a de outrem, nem a procura obstinada por pistas, objetos ou cartas é capaz de desvendar alguns enigmas da vida de uma pessoa, pois “*há segredos poderosos ou*

enigmas indecifráveis que certas pessoas levam dentro de si até a morte".³⁶ Capturar o passado, "uma mão transparente que acena" e gravita por tempos e lugares diferentes, para a narradora que buscara ironicamente enfronhar-se na realidade³⁷, é uma tentativa frustrada pelos reveses e pela constituição própria da memória, que inventa esse passado e é inventada por ele, donde lembrar e esquecer faz também parte de um mesmo movimento, o movimento dos ecos da memória.

A narradora faz o relato de sua volta pelas vozes que ainda rememoravam o passado de sua infância, pelas pessoas que permaneceram em Manaus ou que voltaram por causa da morte de Emilie. O *Relato* não é somente um texto que alegoriza as dificuldades de capturar as imagens do passado, ou as dificuldades da compreensão e transcrição do tempo, do outro, da morte e do sentimento de perda. Para Walter Benjamin, a alegoria, que surge no século XVII com o Barroco, é uma tentativa do homem de deter as imagens, os escombros do passado, como uma resposta às constantes perdas de um mundo que radicaliza o sentimento de *transitoriedade*. Com as experiências da primeira guerra mundial imperialista e intensificação da exploração do trabalho humano para o acúmulo do capital no século XX, esse mundo de transitoriedades vai tornando-se cada vez mais catastrófico. O mundo de calamidades torna o presente a ruína do passado, em que a catástrofe não é o sempre iminente, mas o sempre dado. A humanidade viveria, pois, sob permanente *estado de exceção*.³⁸ O sentimento melancólico, além de ser considerado hoje um estado doentio, pode ser também uma resposta ao sentimento gerado pela sensação de *efemeridade* do mundo, das coisas que estão sempre se acabando, no limite da existência.

Ironia desenvolta o *Relato* assume se tomarmos como alegoria a função que a memória das experiências do passado adquire no texto. A natureza primeira da memória das experiências no relato do narrador, segundo Benjamin, é rememorar e dar sentido a um passado comumente partilhado pelas pessoas que experimentaram este passado. No *Relato*, a memória das experiências cai em ruína, pois o tempo em que a narrativa é elaborada não possibilita que a memória dessa experiência sobreviva em forma de narração.

³⁶ RCO, p.55.

³⁷ RCO, p.135.

³⁸ "A tradição dos oprimidos nos ensina que o "estado de exceção" em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade." Benjamin, W. Sobre o conceito da história. In: Benjamin, W, *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense,1994. p.226.

Desta maneira, parece que a narrativa que tenta falar desta natureza primeira da memória – como as experiências vividas pela narradora e seu irmão na infância dentro da família de Emilie, na cidade de Manaus – assume, então, a sua ruína em perspectiva ironicamente melancólica.

Mas de tudo fica um pouco

Quando a narradora fala ironicamente do seu enfronhamento na realidade, da sua incapacidade de fugir do mundo concreto, fala também para o seu irmão da capacidade dele de inventariar ilusões: *“Tu e tua mania de fazer do mundo e dos homens uma mentira, de inventariar ilusões no teu refúgio da rua Montseny, ou nas sórdidas entranhas do “Barrio Chino”, no coração noturno de Barcelona, para poder justificar que a distância é um antídoto contra o real e o mundo visível”*.³⁹ A idéia da distância como um antídoto contra o real, apresentada pela voz da narradora, decerto pode ser aproximada daquela idéia que Hatoum desenvolveu sobre a distância, no ensaio sobre literatura e memória, a partir de suas próprias experiências como escritor.

No ensaio discutido no início deste capítulo, vimos que para Hatoum seria necessária uma distância, impossível de conseguir, dos acontecimentos que havia vivenciado nos anos de 1970, para que estes pudessem ser elaborados como obra ficcional, de modo que o texto carregasse o efeito do choque dessas vivências por meio da *memória involuntária*. Essa proposição está claramente ligada à proposição benjaminiana sobre a memória. Benjamin diz que *“só pode se tornar componente da mémoire involontaire aquilo que não foi expressa e conscientemente vivenciado, aquilo que não sucedeu ao sujeito como vivência”*.⁴⁰ A reflexão, a memória voluntária, amacia os choques vividos pelo homem, ou seja, *“o consciente emprestaria ao evento que o provoca o caráter de experiência vivida em sentido restrito. E, incorporando imediatamente este evento ao acervo de lembranças conscientes, o tornaria estéril para a experiência poética”*⁴¹. Mas, por quê? Para Benjamin, é justamente naquela experiência que não conseguiu ser refletida, que não conseguiu ser explicada e amparada pelo consciente, que reside e persiste o

³⁹ RCO, p.135.

⁴⁰ Benjamin, W. Alguns temas em Baudelaire. In: Benjamin, W. *Charles Baudelaire...*p.108

⁴¹ *Idem*, p.110.

choque do indivíduo com a modernidade. Este choque, este estranhamento e esta dor em relação à modernidade é o que deve constituir a matéria da poesia, por isso a sua importância para o poeta e, é claro, para o escritor. Essa seria a emancipação da poesia e, contraditoriamente, a emancipação da própria experiência que a memória involuntária havia transformado em vivência (a palavra vivência, especificamente neste ponto, deve ser lida como processo de individuação da experiência).

Em perspectiva benjaminiana, no século XX – o século da catástrofe – os homens estão todos mobilizados para aparar os choques vividos na civilização moderna e evitar o esfacelamento do eu. Esse cuidado impediria também a construção de uma autêntica experiência, em que entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo. Uma maneira que Hatoum parece ter utilizado para aparar os choques da década de 1970 está no âmbito de uma das formas da memória, o esquecimento. “*Era como se ele inventasse uma verdade duvidosa que pertencia a ele e a outros*”.⁴² Desta forma, *Relato de um certo Oriente* pode ser entendido, a partir das proposições do ensaio elaborado por Hatoum, como um livro que buscava também o distanciamento e o esquecimento de uma experiência, aquela dos anos autoritários de 1970. Entretanto, ironia da história, esse passado, os acontecimentos provocados pela ditadura militar no Brasil, estão indelevelmente marcados em Manaus. A tentativa do autor de voltar para o lugar da infância, como fez Proust, como um refúgio dos tempos brutescos, é também uma tarefa fracassada, e ele sabe disso. A narradora, ao voltar à capital do Amazonas, depois de longa ausência, depara-se com uma cidade suja, em ruínas, o rio cheio de dejetos, a pobreza e a miséria da população expostas. Essas são as evidências visíveis e materiais do projeto desenvolvimentista dos militares para a capital do Amazonas e para a floresta. Os escombros, a podridão e a pobreza expõem cruamente o resultado dos tempos autoritários e brutescos, a ressaca do progresso proposto à custa da população e da cidade que jamais poderiam beneficiar-se do desenvolvimento e da riqueza do capitalismo. Thiago de Mello, no livro *Manaus, amor e memória*, escreve: “*Este livro é um gesto simples de amor pela cidade que pode não ser das mais lindas do mundo, que até ultimamente deu de ficar o seu tanto ou quanto feiosa, mas, em compensação, ficou também famosa, porque foi transformada em zona franca*”.⁴³ Manaus ficara feia e famosa

⁴² RCO, p.80.

⁴³ De Mello, T. *Manaus, amor e memória*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1984. p.15

pela constituição de sua zona franca.⁴⁴ Maria Toledano, em sua dissertação de mestrado sobre a cidade de Manaus, faz uma avaliação das conseqüências políticas, sociais e econômicas do plano de desenvolvimento econômico criado em meados da década de 1960 para a cidade de Manaus:

*“O moderno Distrito Industrial, além de promover um dinamismo nos diferentes setores da economia, colocou Manaus em condições de liderar o crescimento econômico e demográfico da Amazônia Ocidental. Entre 1967 e 1990, o fluxo migratório em direção a Manaus foi intenso, pois a Zona Franca criou um clima de confiança e otimismo. Contudo, o respectivo modelo econômico não conseguiu transferir para as áreas rurais recursos e tecnologias necessárias que possibilitassem criar uma estrutura urbana e econômica adequada às condições daqueles imensos espaços, a fim de garantir a permanência de suas populações. O não cumprimento de uma das diretrizes tão importante do Modelo Econômico da Zona Franca de Manaus está associado a tais situações; por um lado, as áreas rurais não contavam, e ainda não contam, com uma infra-estrutura para implantar um centro comercial e industrial, pois em época alguma o Poder Público cogitou estabelecer uma estrutura condizente com o interior amazônico. Por outro lado, não se pode comparar as condições das áreas rurais amazonenses com as de outros estados brasileiros.”*⁴⁵

O resultado concreto, para as populações manauaras, da criação da zona franca de Manaus foi que o crescimento da cidade, ocorrido de forma difusa e descontínua, privilegiou os donos do dinheiro com espaços mais valorizados, restando aos pobres áreas desvalorizadas como fundos de vales, margens dos igarapés e das encostas íngremes. Com a propaganda da ditadura em torno da zona franca e da modernização de Manaus, ocorreu, nos finais da década de 1960 e em toda a década de 1970, um deslocamento em massa de trabalhadores pobres de áreas rurais, das florestas e de todo o Amazonas para Manaus. A maioria dos trabalhadores não foi absorvida como mão-de-obra assalariada nesse processo de intensificação capitalista, visto que não possuíam a “qualificação” exigida pelos empregadores; então, milhares de loteamentos irregulares, favelas e palafitas passaram a abrigar este grande contingente de pessoas que perpetuavam a sua condição miserável, enquanto o comércio da zona franca mantinha seus “altos índices” de lucro. A situação caótica da cidade de Manaus mostra que os seus problemas de urbanização vêm do início do século XX. Entretanto, depois da

⁴⁴ A criação do Modelo Econômico da Zona Franca de Manaus, que a definiu como área de livre comércio, foi feita a partir de um decreto-lei no final da década de 1960. O Artigo I do decreto-lei em pauta diz: “a Zona Franca de Manaus é uma área de livre comércio de importação e exportação e de incentivos fiscais especiais, estabelecida com a finalidade de criar, no interior da Amazônia, um centro industrial, comercial e agropecuário dotado de condições econômicas que permitam seu desenvolvimento em face aos fatores locais e da grande distância em que se encontram os centros consumidores de seus produtos”. apud: Toledano, M.S. de Albuquerque. *Manaus: Urbanização e deterioração ambiental*. (dissertação de mestrado em Geografia). São Paulo: Universidade de São Paulo: 1997. p.40.

⁴⁵ *Idem*, p.41.

implantação do modelo econômico da zona franca de Manaus, a precariedade e o inchamento da cidade, bem como o aumento da miséria da população, foram acelerados pela maciça migração, resultado da enganosa propaganda dos militares.⁴⁶ O que mais salta aos olhos no trabalho de Maria Toledano são as fotos que contrastam o majestoso Teatro Amazonas e grandes avenidas, como a Eduardo Ribeiro, com as palafitas construídas nos igarapés, os loteamentos irregulares, as favelas e os entulhos de lixos, onde vivem populações sem o menor acesso a serviços básicos como saúde, água potável, esgoto, educação etc. As fotografias das casas dos moradores, que vivem em favelas ou em palafitas, do trabalho de Toledano, assemelham-se sobremaneira às descrições da narradora no *Relato*, enquanto passeia pela cidade de Manaus, por suas ruas, construções, igarapés e rios: “*De olhos abertos, só então me dei conta dos quase vinte anos passados fora daqui. A vazante havia afastado o porto do atracadouro, e a distância vencida pelo mero caminhar revelava a imagem do horror de uma cidade que hoje desconheço: uma praia de imundícias, de restos de miséria humana, além do odor fétido de purulência viva exalando da terra, do lodo, das entranhas das pedras vermelhas e do interior das embarcações*”.⁴⁷

Nas reflexões em torno da dificuldade de apresentação do passado contidas em *Literatura e Memória*, ensaio de Milton Hatoum, devemos, contudo, diferenciar três campos específicos, são eles: a impossibilidade, para o escritor, de transformar as experiências da ditadura militar em uma obra ficcional; a busca do ofuscamento das experiências da década de 1970 pela elaboração de uma obra que estivesse ligada às memórias da família e da infância do escritor; e a dificuldade de representar o passado, de falar sobre as experiências da infância pela narradora de *Relato de um certo Oriente*. O que nos interessa aqui é a impossibilidade de apresentar um passado (“tal como ele foi”) nesses três níveis elaborados pelo escritor: a experiência catastrófica do passado sentida como pertencente ao presente, a experiência do passado distante da infância e das relações familiares utilizadas no *Relato* pelo escritor como elementos para amortizar o mal-estar de não conseguir escrever uma obra ficcional sobre a ditadura; e, finalmente, uma obra ficcional em que a narradora depara-se a todo o momento com a impossibilidade de achar a chave da memória que abre as portas do passado.

⁴⁶ *Idem*, p.125-126.

⁴⁷ RCO, p.124.

Assim, teoricamente, a distância do autor de seu mundo infantil e familiar permitiu certo ofuscamento daquele presente não-apresentável – os acontecimentos vivenciados na década de 1970 – e isso possibilitou que a sua memória inventasse no mundo das palavras um passado, que outrora fizera parte inconsciente do presente. Era como se o mergulho no abismo do mito pessoal e no tempo vivido da infância pudessem amenizar ou embaralhar a concretude dos acontecimentos brutescos na memória do autor. Contudo, a narradora de *Relato de um Certo Oriente* fala constantemente sobre a dificuldade de seqüestrar o passado, de orientar a memória, de ordenar as vozes que falam sobre a vida de Emilie e de sua família, de achar a chave que ligaria aquilo que fora a sua infância com o que se tornara o escombros do presente e da cidade, legado dos militares a Manaus. A própria memória passa a ser melancólica e o passado algo não-capturável. As lembranças das coisas mais cotidianas esbarram no limite do impenetrável, em que as vozes narradoras não conseguem adentrar. As certezas parecem ser suspensas, assim como as tentativas de categorizar as situações, os acontecimentos e a passagem do tempo.

A impossibilidade de tornar obra de ficção os acontecimentos vivenciados pelo autor na década de 1970 no Brasil parecem ser semelhantes ou ao menos ter um vínculo com a dificuldade que a narradora tem de transcrever ao irmão o que acontecera em sua volta à cidade de Manaus depois de um longo tempo, tentando achar no passado a chave que desse sentido e tornasse compreensível aquele presente com o qual ela se defronta. O período que distanciara a narradora de seu passado, no tempo e no espaço, não parece ter resolvido o problema da apresentação do passado, é ela quem fala que este passado só poderia ser constituído na medida em que a memória fosse inventada. O que gostaríamos de propor aqui é que a experiência que Hatoum sentira da impossibilidade de representar os acontecimentos ocorridos na ditadura militar se manifestam também no *Relato*, que foi escrito sob o impacto desta sensação. Mesmo pelo esforço do esquecimento, a memória parece tornar as experiências catastróficas algo indelével, pois o presente não consegue fazer tábua rasa do passado, nem a experiência e os choques de um passado muito próximo podem ser apagados pela evocação de uma experiência mais antiga.

A idéia da impossibilidade de inteira representação das vivências de choque contemporâneos, como no caso dos soldados que voltam mudos da guerra, e da constituição do tempo fragmentário é um debate que se manifesta no campo das ciências humanas desde pelo menos o fim da Primeira Guerra imperialista mundial do século XX. Os impactos

experimentados na realidade de cada época sugerem a necessidade de uma cadeia conceitual que possa abarcar algumas das questões que emergem dessas mesmas experiências. A Escola de Frankfurt foi, em larga medida, constituída sob o impacto das experiências catastróficas da primeira metade do século XX, sobretudo o nazismo.

As vivências ocorridas em tempos de ditadura ou em um mundo que alarga e dissolve as referências e os marcos que constituem e categorizam os limites entre as culturas, os povos e as nações, remetem constantemente ao homem o sentimento de *efemeridade*, para usarmos uma palavra cara a Benjamin. É necessário lembrar que esses marcos e essas referências foram construídos também no interior de longos processos e confrontos históricos, alimentando não só interesses específicos do capitalismo no plano cultural e social, mas também, e sobretudo, no plano político e econômico.⁴⁸

Para alargarmos o entendimento sobre a dificuldade e, ao mesmo tempo, a necessidade que Hatoum expressa de apresentar o passado, precisamos voltar o olhar para o presente. Benjamin diz que o presente está na base do conhecimento da história, é ele que estrutura o reconhecimento de uma imagem do passado que, na verdade, é uma imagem da memória: “*a verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido*”.⁴⁹ *Relato de um certo Oriente* foi editado pela primeira vez em 1989, quando a apologia ao mundo “globalizado” no Brasil estava se constituindo como um discurso vestido com velhas roupas e velhas práticas, próprias do capitalismo. A discussão a favor do progresso técnico e da intervenção imperialista em países subdesenvolvidos, principalmente a intervenção estadunidense sob estandartes como os “ideais democráticos” ou os “programas para o desenvolvimento” para os países pobres, orquestrados pelas cartilhas do Fundo Monetário Internacional (FMI), trazia o embuste da abertura ao mundo com possibilidades para que todos usufríssem dela. Isso seria obtido, segundo os defensores dessas idéias, principalmente pelo alargamento ou abolição das fronteiras entre as culturas, as identidades locais, nacionais ou étnicas, a desregulamentação do trabalho e a destruição dos sindicatos (principalmente pela via dos tratados de livre comércio, como Mercosul, Alca, União Européia), concomitantemente à destruição da idéia de uma sociedade de classes.

⁴⁸ Um exemplo claro e contundente desta violência foi o processo de colonização da África. As fronteiras desenhadas pelas metrópoles européias na Conferência de Berlim não respeitaram divisões étnicas que se haviam forjado ao longo do processo histórico dos povos africanos. No início da I Guerra imperialista Mundial, 90% das terras africanas já estavam sob o domínio da Europa.

⁴⁹ Benjamin, W. Sobre o conceito de história. In: Benjamin, W. *Magia...* p. 224.

Contudo, a chamada “globalização” causou não a unificação do mundo, mas acelerou e acelera a sua desagregação. Causou e causa deslocamentos em massa, destruição de acordos coletivos, desemprego e precarização dos serviços públicos. As novas invenções e os novos progressos técnicos do “mundo globalizado” não diminuíram as diferenças, as contradições que o sistema capitalista engendrou, mas, ao contrário, fizeram recrudescer essas contradições e as discussões sobre as bases nas quais este “progresso” está assentado. Assim, um outro mundo, ou uma outra globalização, não termina com a barbárie dada no sistema capitalista, pois o próprio termo “globalização” é uma invenção, ou uma tentativa para camuflar, por meio de outra roupagem, o que são as velhas práticas do imperialismo. O recurso sistemático aos termos “liberalismo” ou “globalização liberal”, ou ainda “imperialismo liberal”, mesmo quando apresentados enquanto uma crítica ao sistema, costumam vir acompanhados de contrapontos positivos, justamente apontando o progresso e a vantagem tecnológica deste mundo globalizado: *“O conjunto dos progressos tecnológicos, que permitem uma globalização crescente das trocas materiais e culturais constitui a infra-estrutura sobre a qual repousam, em última análise, estas evoluções sociais e políticas. Estes progressos manifestam-se nos progressos da classe operária, classe ‘globalizada’ que nunca foi tão poderosa”*.⁵⁰ Voltando a Benjamin e suas teses *Sobre o conceito de história*, o filósofo afirma: *“O sujeito do conhecimento histórico é a própria classe combatente e oprimida”*.⁵¹ Como é possível afirmar que existe uma classe operária (ou classe combatente e oprimida, nos termos de Walter Benjamin) que usufrua e prospere pelas trocas materiais e sociais e pelo progresso tecnológico impulsionado pela “globalização”? De que progresso estamos falando? O progresso do desemprego em massa, da destruição das qualificações, da precarização e da miséria, das realocações, do “dumping social”, da fome, das guerras étnicas ou outras, da utilização do progresso científico para a destruição? Será este progresso o mesmo que a narradora do *Relato* assistiu ao passear pelas ruas de Manaus e ver a imundície dos rios, a pobreza dos subúrbios e a miséria da maioria da população manauara? Nestes exemplos, como é possível falar “progresso” ao invés de desagregação social? Como é possível falar “globalização” em vez de imperialismo? Uma vez mais, recorremos a Walter Benjamin: *“O perigo ameaça tanto a existência da tradição [do materialismo histórico] como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento”*. Falar “progresso” quando se vê a desagregação humana e social, falar

⁵⁰ Godard, S; Lemaître, Y; Trépère, G. *Crítica Comunista*. Revista teórica da LCR, nº 175, primavera de 2005.

⁵¹ Benjamin, W. *Sobre o conceito...* p. 228.

“globalização” enquanto homens, cidades e nações estão sendo destruídos pelo imperialismo, é ter sucumbido ao terrível perigo que assombrava Walter Benjamin: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento.

Relato possui uma idéia estética e relações profundas com as reflexões feitas sobre memória e história na obra benjaminiana e com as próprias experiências do autor, como tentamos mostrar anteriormente. As considerações que fizemos nestes últimos parágrafos têm a ver com o caminho que o próprio Benjamin percorre em suas reflexões estéticas sobre as obras de arte, relacionando-as com o movimento e as questões da sociedade contemporânea. Pois as questões fundamentais trabalhadas pelo filósofo alemão são comprometidas com o desenvolvimento de um pensamento crítico contrário ao positivismo⁵²; a compreensão de que é preciso romper os limites disciplinares para alcançar um entendimento mais amplo da obra de arte; a produção de um pensamento necessariamente autocrítico; e uma crítica ferrenha ao autoritarismo. O que é o autoritarismo senão uma das faces do imperialismo?

Anatol Rosenfeld, em suas reflexões estéticas sobre o romance moderno, propõe que a arte moderna expressa uma nova visão do homem e da realidade, ou melhor, que a obra de arte lança-se na tentativa de redefinir a situação do homem e do indivíduo, arriscando assimilar na sua estrutura e temática a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno⁵³. No presente, quando a apologia da unificação do mundo por meio do mercado mundial esconde a tentativa de destruição das nações e dos povos, como a criminosa ofensiva de Israel contra o Líbano no ano de 2006, idéias estéticas que apontam para a constante desordem, desorientação e dificuldade que enfrentamos ao tentar reconstituir ou entender o nosso passado, expõem a precariedade do indivíduo e da sociedade da qual autor e leitor fazem parte. Pois falar da dificuldade de reconstituir ou apresentar o passado significa falar também da desorientação no presente, em que cada vez mais a experiência precisa lutar contra o seu empobrecimento e o seu esfacelamento na barbárie do mundo contemporâneo. O esforço por tentar entender, apresentar ou explicar o passado e o presente, apesar de tudo, faz com que o escritor e o historiador (de maneira objetiva e qualitativamente diferente, o

⁵² Walter Benjamin, nas teses *Sobre o conceito de história*, classifica como positivismo o que chama de marxismo vulgar, donde o conceito de trabalho “*não examina a questão de como seus produtos podem beneficiar trabalhadores que deles não dispõem. Seu interesse se dirige apenas aos progressos de dominação da natureza, e não aos retrocessos da organização da sociedade*”. Benjamin, W. *Sobre o conceito de história...* p. 228.

⁵³ Rosenfeld, A. *Reflexões sobre o romance moderno...* , p.97.

primeiro por meio da ficção e o segundo pela pesquisa histórica),⁵⁴ se assemelhem à imagem que Benjamin constrói do anjo da história:

*Há um quadro de Klee que se chama Angelus Novus. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-la. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.*⁵⁵

O *Relato* nos mostra de maneira tortuosa que não é possível prescindir da história. O passado não pode ser abafado, mesmo que às vezes tenham-no silenciado.

Literatura, experiência e tradução

Walter Benjamin escreve na sua filosofia da história que toda a escrita é trabalho de memória e movimento de escolha do que pode ser lembrado ou esquecido. Escrever é construir imagens, dar voz, interpretações, possibilidades de sobrevivência para aquilo que foi e pode estar inscrito, ou incrustado, no presente.

Demos anteriormente uma possibilidade de interpretação entre melancolia e memória no *Relato*. O próprio tema da melancolia ocupa regiões de fronteira, entre o que pode ser dito e o que é difícil dizer. Mas o autor percorre caminhos na escrita para falar da apresentação do passado, igualmente através de escolhas. Assim, para falar de Manaus, de sua infância, da memória de experiências passadas há muito tempo, Hatoum escolhe linguagem, temas e personagens configuradores de uma história que foge às imagens e discursos do que poderíamos chamar de hegemônicos sobre a infância, o norte e a vida em Manaus. A própria narradora é uma personagem periférica, sua origem é obscura, ela e seu irmão são criados por Emilie, entretanto sabe-se muito pouco da vida de sua mãe, do motivo que a fez abandoná-los.

⁵⁴ Não acreditamos, como é corrente hoje entre alguns “pós-modernos” que escrever um romance e uma obra historiográfica seja, no fundo, a mesma coisa. Pelo simples fato do escritor ocupar-se primordialmente da escrita da ficção e do historiador ocupar-se da investigação, compreensão e explicação da história, seu ofício é, portanto, um ofício científico. Isso não significa que estas profissões não tenham algo em comum, que o romance não tenha uma importante, embora mediada, relação com a realidade, ou que o historiador não lance mão de artifícios como a intuição para tentar compreender ou explicar um determinado acontecimento ou realidade histórica.

⁵⁵ Benjamin, W. Sobre o conceito de história... p.226.

A solidão sentida pela narradora na clínica em que esteve internada fez também com que ela percebesse que contar histórias pode ser uma maneira de buscar trégua para o desamparo e a solidão. Quando as mulheres da clínica saíam de seus quartos para contemplar o fim do dia, algumas contavam e recontavam sempre a mesma história, “*evocando lembranças em voz alta, para que o passado não morresse, e a origem de tudo (de uma vida, de um lugar, de um tempo) fosse resgatada*”.⁵⁶ O que essas mulheres faziam enquanto estavam alheadas do mundo de fora da clínica é semelhante ao que a própria narradora faz enquanto conta a história da família de Emilie e, tortuosamente, a sua própria história. Sua narrativa é uma luta contra o tempo, que faz com que as coisas deixem de existir, tentando, assim, perpetuar a história de uma vida ou de um lugar, para que estes não se extingam. Concomitantemente, é a incorporação do tempo dentro de sua narrativa, a sua caducidade, a exposição da transitoriedade dos sonhos, da solidão e da própria vida, porque aquilo que ela conta e rememora desde o início da narrativa não existe mais.

O *Relato*, neste olhar, é uma história escrita à margem da história, como argumenta Hatoum em ensaio, por ser um livro que remete a dois tipos de viagens. A primeira é a “*do viajante imóvel que durante a sua infância em Manaus, imagina mundos distantes. A segunda, uma viagem real rumo ao sul do Brasil e ao outro hemisfério: deslocamento da periferia para vários centros (o centro é sempre plural), desejo de deixar a margem e navegar no rio de uma outra cultura ou sociedade*”.⁵⁷ Ao falar sobre as viagens, a imigração e o norte do país, o autor escolheu contar sua história ficcional mostrando as suas desproporções, os seus descaminhos, as suas incompletudes e os limites que existem quando se quer, pela memória e pela palavra, reinventar uma história.

O *Relato* tem o foco fechado nas histórias familiares de imigrantes árabes que vivem em Manaus. As questões humanas, como a relação com o outro, com a morte, com as perdas, com a distância e com a infância, partem todas das relações familiares. A infância e a família são invenções do autor para reconstruir e armar uma visão de Manaus, e, ao mesmo tempo, para articular aquilo que podemos chamar de memória afetiva e memória histórica. Nessa construção de imagens abre-se o espaço da dúvida, do desejo e da busca, em que a subjetividade de cada voz dentro do romance floresce e mostra-se em primeiro plano. Hatoum, num debate sobre sua obra com alunos de Letras da Universidade de São Paulo no

⁵⁶ RCO, p.160.

⁵⁷ Hatoum, M. *Escrever à margem da história*. Disponível em: <<http://www.httopos.com>>. Acesso em: 30 jun. 2003c.

ano de 2005⁵⁸, afirmou que o *Relato* não se abre para uma discussão do ponto de vista político, ou sobre os impasses que sua geração enfrentou durante os anos da ditadura militar, como seus dois posteriores romances intentam. A dimensão maior do *Relato* centrar-se-ia, então, no plano da subjetividade, que já mencionamos. Contudo, essa subjetividade, justapondo-se a uma possível objetividade, que lidaria com as relações históricas e políticas experimentadas pelo autor em sua trajetória, não parece estar resolvida para o próprio Hatoum, que chegou a escrever o ensaio *Literatura e Memória* para explicá-la. Ou, se não explicar, ao menos falar da dificuldade enfrentada a todo o momento em que o tema e a experiência vivida por ele durante a ditadura, no propósito de plasmá-los numa forma literária como o romance. Essa questão nos parece muito importante para entender não só o *Relato*, mas os outros romances que o autor publicou posteriormente, *Dois Irmãos* (2000) e *Cinzas do Norte* (2005).

Plasmar elementos não-literários, que interconstituem a memória histórica e a memória afetiva do autor, numa forma ficcional literária, são movimentos da escrita que formam seu enigma e abarcam, por sua vez, a sua riqueza. Esta operação, que transforma elementos da memória em composição literária, se dá pela mediação da linguagem, e a ela soma-se outro elemento de igual importância, que é a experiência de cada escritor. Esses pontos de aproximação entre linguagem e experiência estão ligados a uma atividade de transfiguração, transcrição e subversão entre a realidade e a ficção, entre a memória e a literatura. A tradução da experiência para a escrita é mediada pela linguagem, e na linguagem essas imagens inventadas escondem e insinuem uma progressão infinita de significados.

Uma reflexão que nos servirá muito se encontra no estudo da relação entre melancolia e tradução feita por Susana Kampff Lages em seu doutorado.⁵⁹ A autora argumenta que a tradução percorreu um movimento pendular do ponto de vista da tradição filosófica, assemelhando-se à duplicidade da própria melancolia, que alterna estados de tristeza e euforia profundas. Os tradutores, e as teorias em torno da tradução, percorreram momentos em que a tradução era tomada como uma atividade extremamente inferior ou menor, principalmente quando se comparava o original com a tradução; de outro lado, há algumas décadas, a atividade de traduzir passou a ser tomada como extremamente nobre.⁶⁰

⁵⁸ Aqui cito de memória, mas remeto o leitor à gravação em fita de vídeo feita pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, o qual promoveu este debate.

⁵⁹ Lages, S, *Walter Benjamin Tradução e melancolia...*

⁶⁰ *Idem*, p. 160.

Na tradução, a questão da perda, da impossibilidade de recuperar inteiramente o original em outra língua – como na melancolia a perda do objeto do desejo ou a consciência de sua inacessibilidade – traz à tona questões como a função da linguagem, o papel do tradutor, e o papel do escritor.

*E cada língua é uma equação diferente entre manifestações e silêncios. Cada povo cala algumas coisas para poder dizer outras. Porque tudo seria indizível. Daí a enorme dificuldade da tradução: nela se trata de dizer em um idioma precisamente o que este idioma tende a silenciar.*⁶¹

Assim, o escritor é também o tradutor de suas experiências. Na escrita ficcional podemos relacionar literatura, experiência e tradução. O *Relato* pode ser entendido como tradução de uma memória e de uma experiência, portanto também invenção de uma história. Hatoum é escritor e tradutor de suas experiências, que explora no texto manifestações e silêncios, calando algumas coisas para dizer outras, dizendo pela escrita justamente o que o tempo tende a silenciar.⁶² Assim, podemos entender a linguagem e a história que ela conta abarcando a sua própria duplicidade: a ficção é a invenção de um mundo, mas essa invenção tem relação com o mundo não-ficcional.

A melancolia, em Walter Benjamin, apresenta-se nas dimensões teológica, política e poética. O motivo pelo qual o narrador conta histórias de maneira melancólica está ligado ao aflorar da consciência moderna. Somando-se à melancolia, o humor e a ironia são os outros dois elementos narrativos que figuram no texto, para expor o distanciamento e a solidão do narrador. Entretanto, Walter Benjamin acredita que o sentimento melancólico precisa ser superado. É justamente pelo futuro que o passado pode deixar de se constituir num tempo vazio, de perda, para se tornar um tempo vivo da experiência, sobretudo como narração de histórias conservadas pela memória. Eis outro papel da narrativa: salvar o passado, para que este possa ser redimido no futuro.

Desde o Renascimento, a idéia de saber está intimamente ligada a uma idéia de releitura, ou tradução dos clássicos. Milton Hatoum afirma sua relação e o estudo de autores

⁶¹ Ortega y Gasset apud Lages, S.K. *Walter Benjamin...* p. 72.

⁶² Milton Hatoum é também tradutor de obras literárias e acadêmicas para o português. São elas: *A cruzada das crianças*, de Marcel Schwob; *Três contos*, de Gustave Flaubert; e *Representações do intelectual*, de Edward Said.

que lhe precederam, e isto não só na literatura brasileira. Faulkner, Conrad, Virgínia Woolf, Baudelaire, Proust, Walter Benjamin, Flaubert – Hatoum bebe de muitas fontes. Particularmente sobre o *Relato*, quando lhe perguntaram se considerava o lado referencial (histórico) de seu primeiro romance menor do que o lado poético (que fala muito de estados da alma e no qual a narrativa assume uma perspectiva bastante individual), o autor disse com ironia que o *Relato* é um romance muito “afrancesado”, pois foi escrito sob o impacto de leituras que havia feito da literatura francesa, sobretudo a *Educação Sentimental*, de Flaubert. Essa influência e a busca por criar uma obra que não remeta tão funcionalmente a um autor ou escola literária específica, é uma das preocupações de inúmeros escritores. O aprendizado das leituras de outros textos e de outros autores também é traduzido para a própria obra. No *Relato*, por exemplo, pelo desencadeamento da história, em que uma voz leva a outra, desenrolando-se assim uma profusão de histórias e vozes, não é difícil comparar a narradora sem nome com Charazad, a narradora do livro das *Mil e Uma Noites*.

A tradução é amplamente explorada como tema dentro do *Relato*. Inúmeras passagens do romance tocam na relação entre original e tradução, entre imagem e história, e a convivência de diversas línguas numa mesma família: o português, o francês e a “*mais estrangeira de todas as línguas estrangeiras, o árabe*”.⁶³ Mas, como viemos sugerindo, a tradução como tema no *Relato* tem diversas variações que apontam para a complexidade de interpretações quando ligada à literatura e à experiência. Essa abertura da idéia da tradução deve-se, sobretudo, aos estudos de Walter Benjamin e dos críticos e filósofos que estudam sua obra, como Jeanne-Marie Gagnebin no livro *História e narração em Walter Benjamin*. Gagnebin defende que atualização dos conceitos de original e tradução, na obra de Benjamin, tem ligação profunda com o conceito de origem na reflexão do filósofo alemão sobre a modernidade. A tradução, assim, não deve ser tomada somente como atividade que implica meras noções lingüísticas e herméticas, ela constitui uma compreensão mais ampla da filosofia da linguagem e seus laços profundos com a história. “*A verdade do original só pode se dar a ver no afastamento do original, nas diversas transformações e traduções históricas que ele percorre, não na sua imediatez inicial*”.⁶⁴ Desta forma, a tarefa da tradução e do tradutor é mostrar o que no original estava escondido. Na confrontação com o outro, outra língua, outro tempo, outro espaço, a tradução destrói a aparência de unidade natural do original, jogando-o no caos da multiplicidade de sentidos. Mostrando a separação da unidade

⁶³ RCO, p. 51.

⁶⁴ Gagnebin, J-M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p.21

do símbolo, expondo a condição histórica do original, a tradução, pela linguagem, entrelaça-se à alegoria e à melancolia. “*Se, como a alegoria se manifesta, o sentido da totalidade se perdeu, isto se deve também, e mais ainda, ao fato de sentido e história estarem intimamente ligados, ao fato, portanto, de que só há sentido na temporalidade e na caducidade*”.⁶⁵ A escrita alegórica que engendra uma narrativa de imagens esburacadas é o eco de uma experiência perdida, inacabada e, na sua potencialidade, mostra a busca por uma saída tão improvável quanto urgente: algo que dê sentido à existência.

Como movimento de composição da escrita que procura a tradução da experiência para a obra literária, no *Relato* Hatoum não busca a transposição exata do que fora hipoteticamente real, mas a tradução de uma experiência localizada no tempo da infância que, pela linguagem, reinventa-se na ficção, constituindo a narrativa. O passado e a morte (de personagens, de lembranças, de lugares, da própria história) alcançam assim outra relação com a infância na narrativa. Ao falar do tempo e dos lugares de uma infância transformada pela ficção e pela composição estética do romance, Hatoum se desfaz de representações definitivas do tempo e do espaço, afirmando-se na incerteza, que é o lugar da memória.

Já falamos brevemente de uma possível relação entre o original e a tradução, falta-nos relacionar a idéia de origem com a idéia de história e tradução. Novalis e Schlegel, críticos românticos que Walter Benjamin leu avidamente, acreditavam na idéia de que tudo poderia ser traduzido, ou que a historiografia fosse o trabalho de tradução da história. A tradução, para Novalis e Schlegel, constituiria a (re)criação da linguagem, trazendo-a para a sua origem, ou seja, tornando-a princípio criador. Muito mais que comunicação, nesta concepção de linguagem e tradução, as palavras são nomeadoras. Tomando para si uma função poética, a escrita que a tradução engendra tem o papel de desautomatizar a linguagem, retirá-la da prática do cotidiano que a afasta de seu poder transformador, para alçá-la ao seu poder original. A origem tem uma relação de duplicidade com o passado, o presente e o futuro. Ela expõe a caducidade das coisas, a ação corrosiva da história e do tempo, a inevitabilidade da morte, mas, ao mesmo tempo, mostra que há uma sobrevivência do passado no presente, este último também composto de ruínas do primeiro, que pode tornar-se material privilegiado de meditação. Assim, o papel do tradutor, escritor ou historiador, segundo Walter Benjamin, “*é tirar das formas artísticas e lingüísticas, ou das formas sociais fantasmagóricas, a partir do emaranhado histórico por elas desenhado, seu vulto futuro, tal qual a morte o revelará*”.⁶⁶ A

⁶⁵ *Idem*, p.42

⁶⁶ Gagnebin, J-M, *História e narração em Walter Benjamin...*, p.47.

origem está justamente neste emaranhado que cruza, para Benjamin, as ligações entre passado, presente e futuro. A experiência, a sua memória e a tradução dessa memória da experiência para uma linguagem narrativa, abraçam, através da escrita ficcional, o problema da origem e do original, sobre o qual Benjamin tanto refletiu.

Hatoum, ao escrever sobre sua obra e a volta a Manaus, depois de vinte anos de distância e, segundo o autor, de uma espécie de auto-exílio, fala da origem de sua vida, de sua infância, já percebida e sentida como um tempo e um lugar que não mais existem, ou que existem na memória. E a volta a um tempo e lugar que não mais existem, Hatoum bem sabe, só ocorre através de uma viagem pela linguagem.

O Norte, depois da errância e do exílio, é menos uma geografia do que um lugar que se busca. Lugar que já não mais existe, ou lugar utópico que só existe na memória. Em outras palavras: essa tentativa de um retorno à terra natal só é possível através da linguagem: “instância poética da recordação que comemora”. “A lembrança, afirma o filósofo Benedito Nunes, cria a proximidade com as coisas, chamando-as à presença, desvelando-as na linguagem”. Creio ser esta a viagem mais fecunda: movimento da palavra poética rumo à origem⁶⁷.

O trecho acima citado é revelador do quanto o autor manauara conhece o filósofo alemão. Para Walter Benjamin é pela linguagem que “remontamos” à origem, é ela que concentra em germe a própria história. É por meio da linguagem como origem que a experiência e a memória da experiência traduzem-se e se atualizam no presente. É nesse encontro entre experiência, memória e linguagem que a obra ficcional de Milton Hatoum está assentada.

Imagem, texto e leitura

No *Relato* reverbera uma gama de imagens construídas por descrições, que fazem com que o leitor formule impressões sobre as personagens, os lugares, a casa de Emilie, a cidade, o rio, o porto, as flores, as frutas da história quase como um quadro que cristaliza as imagens, mas que carrega em sua decodificação diversos movimentos. Na constituição do romance há uma linha sutil que produz, pelo ato da escrita e pelo ato da leitura, a descrição de imagens paradas, dando-lhes movimento; e a cristalização do movimento, pela leitura da narrativa, em uma imagem, que transforma a palavra numa espécie de ícone. Há pelo menos duas imagens

⁶⁷ Hatoum, M. *Escrever à margem da história*. p. 3.

descritas pela narradora que nos interessam aqui e que ilustram esse movimento, que tem a ver com o ato de escrita e leitura do texto. São elas: o desenho pregado à parede na casa da mãe da narradora; e a figura do homem que perambula pelas ruas de Manaus com diversos animais entrelaçados ao corpo. Trabalharemos também com o tema da fotografia.

Já nas primeiras páginas do romance a narradora descreve ao irmão um pedaço de papel colado à parede, perdido entre vasos e objetos da sala.

*Ao observá-lo de perto, notei que as duas manchas de cores eram formadas por mil estrias, como minúsculos afluentes de duas faixas de água de distintos matizes; uma figura franzina, composta de poucos traços, remava numa canoa que bem podia estar dentro ou fora d'água. Incerto também parecia o seu rumo, porque nada no desenho dava sentido ao movimento da canoa. E o continente ou horizonte pareciam estar fora do quadrado do papel.*⁶⁸

Este desenho, para Rodolfo Mata⁶⁹, se transforma no símbolo do romance, uma espécie de emblema. O crítico sugere que o próprio romance pode ser entendido como “*glosa, tradução, desenvolvimento desta imagem*”.⁷⁰ O desenho apresenta a condição da própria narrativa, que navega sem um rumo, sem a certeza de um porto que dê a segurança da chegada. A essa tradução da imagem pela linguagem, Mata relaciona o entrecruzamento que o *Relato* emprega entre as artes visuais e as artes literárias, utilizando-se da metáfora do mapa para falar do romance de Milton Hatoum. O “*mapa-narração*” é uma busca, uma errância que Hatoum emprega ao entrar pelos caminhos e descaminhos da linguagem. Como analisa Mata, esse mapa é por si mesmo constituído de modo imperfeito, pois o seu referente não coexiste com a representação e, ainda, “*se o mapa é o duplo imperfeito do espaço físico, pois arrasta as simplificações obrigadas pelo ponto de vista, a perspectiva adotada, a escala, etc; a narração é também o duplo imperfeito do tempo, em que as simplificações se dão pela seleção dos fatos e seu encadeamento. Sem dúvida esta separação entre o visual e a representação escrita, entre artes do tempo e artes do espaço, é um tanto arbitraria*”.⁷¹ Assim, o próprio mapa corre o risco de desmoronar durante a sua leitura, e, contraditoriamente, quem garante a sobrevivência do texto é o leitor, que encontra e carrega os fragmentos do texto até o final do romance. Esses fragmentos, ou buracos do texto, dizem

⁶⁸ RCO, p.10.

⁶⁹ Mata, R. El oriente de una novela. In: *Remate de males*. Revista do Departamento de Teoria Literária – IEL, Unicamp, nº 16, 1996.

⁷⁰ *Idem*, p.103.

⁷¹ *Idem*, p.102.

respeito também aos enigmas de diversas personagens, como é o caso do destino de Samara Délia, do pai de Soraya Ângela, do nome da narradora, de seu irmão e do marido de Emilie.

A canoa à deriva, que poderia estar dentro ou fora d'água, com a figura franzina remando neste frágil barco, dá a dimensão da própria fragilidade humana ao lançar-se por mundos, lugares desconhecidos e, ao mesmo tempo, fascinantes e aterradores. Como acontece na travessia de alguém que está no mar, ou no rio; ou na travessia de um escritor pelo universo ficcional. Em um ensaio publicado pela revista *EntreLivros*, Milton Hatoum fala da viagem arriscada empregada pelo escritor polonês Joseph Conrad. Marinheiro e escritor, Conrad cria narradores que discorrem com “*minúcias sobre a arte de navegar, inseparável da arte de ficção, à qual ele dedicou a outra metade de sua vida*”.⁷² Conrad, no *Coração das trevas*, descreve por meio do narrador Marlow a sensação de desespero da tripulação do barco que, em meio a uma forte neblina, não consegue enxergar nada. Subindo lentamente o rio no interior da selva africana, à procura de Kurtz, os homens a bordo do navio estavam cercados por um mundo que não conheciam.

*Não se ouvia o menor rumor, por mais tênue que fosse (...) Quando o sol nasceu, havia uma neblina branca, muito quente e úmida, e mais cegante do que a noite. Não se movia nem levantava; apenas ficava ali, parada, como algo sólido. Às oito ou nove horas, talvez, subiu como sobe uma persiana. Tivemos um vislumbre da multidão de árvores gigantescas, da imensa floresta emaranhada, com a pequena e ardente esfera do sol pairando acima... tudo perfeitamente estático (...) o resto do mundo não estava em parte alguma, ao menos no que dizia respeito a nossos olhos e ouvidos. Em lugar nenhum. Sumira, desaparecera; varrido sem deixar sussurro ou sombra atrás.*⁷³

O ambiente estático, o silêncio e a completa incerteza sobre o lugar e o rumo a se tomar conjugava-se com o perigo que a tripulação do barco corria ao navegar em meio à neblina. Os breves instantes em que a cortina espessa formada pela neblina abria suas persianas mostravam a floresta, algo tão assustador e ameaçador quanto o próprio rio. Esse navio era também uma figura franzina, impotente diante do rio e da floresta. Como figuras instáveis, os homens e os navios estão sujeitos a uma trajetória da qual nem eles mesmos saberão o fim. E, para um bom marinheiro, como para um bom escritor, essa trajetória indefinida é no que consiste o grande desafio de sua profissão.

Num dos belos trechos do *Coração das trevas*, Marlow relata os sentimentos e as impressões de quando começou a viagem de navio rumo ao coração da floresta:

⁷² Hatoum, M, *Viagem ao coração das trevas*. In: *Entre Livros*. Revista, nº 5, 2005, p.26.

⁷³ Conrad, J. *O coração das trevas*. trad. Albino Poli Jr. Porto Alegre: L&PM, 1997. p.83-85.

Subir aquele rio era como viajar no tempo de volta aos primórdios do mundo (...) Um rio vazio, um grande silêncio, uma selva impenetrável. O ar era quente, denso, pesado, indolente. Não havia recanto ao brilho do sol. Os longos trechos do rio corriam, desertos, para dentro de sombrias distâncias (...) você perderia a direção daquele rio como num deserto, e passaria o dia inteiro batendo em barcos de areia, tentando encontrar o canal, até acreditar que havia sido enfeitiçado e separado para sempre de tudo que uma vez conhecera... em algum lugar distante... talvez em outra existência.⁷⁴

Essa experiência obtida pela navegação do rio narrada por Marlow fala de uma viagem aos primórdios do mundo, separando o viajante de tudo o que ele sempre conhecera. Esse outro mundo aberto ao navegador, cheio de enigmas, silêncios e inquietações, assemelha-se ao mundo que se abre ao escritor quando se lança pela viagem da escrita. O rio ou o mar é o lugar do marinheiro, e a linguagem é o lugar onde o escritor intenta as suas travessias. “*E o mar, ou o rio, na prosa de Conrad, é o palco móvel onde o ser humano se defronta com o seu destino*”.⁷⁵

O rio no *Relato* é também tema de discussão e transforma-se, em diversos momentos, na imagem que a narradora utiliza para falar de Manaus. O rio evoca um universo quente, estático e silencioso, como o rio do *Coração das Trevas*. O rio no *Relato* espelha um projeto desenvolvimentista fracassado, que arruína o lugar e as pessoas da cidade. O rio Negro está marcado por dejetos, imundícies, restos do progresso e da exploração desenfreada da natureza. Desolação, dor, nojo habitam as impressões dos lugares em que “*os urubus, aos montes, buscavam com avidez as ossadas que apareceram durante a vazante, entre objetos carcomidos que foram enterrados há meses, há séculos*”.⁷⁶ O rio como ruína fala da precariedade apontada por Rodolfo Mata em seu artigo sobre o *Relato*, este estado de decadência em que a natureza e o homem se confinaram, evocando no leitor também um sentimento de perplexidade diante deste mundo derruído, em que a miséria e a confusão saltam pela fala da narradora a todo o momento que procura falar da cidade, do rio, das pessoas e do cenário que fez parte da sua infância. No seu retorno à cidade, esses mesmos cenários se apresentam de maneira derruída, apodrecida pelo tempo e pelo projeto de exploração da cidade e da floresta em Manaus.⁷⁷

⁷⁴ *Idem*, p. 70.

⁷⁵ Hatoum, M. Viagem ao coração das trevas..., p.26.

⁷⁶ RCO, p. 124.

⁷⁷ A idéia do rio *ruína* no *Relato* foi desenvolvida por Ana Cláudia e Silva Fidelis. Fidelis, A.C.S. Entre orientes – Viagens e memórias: a narrativa de um certo Oriente, de Milton Hatoum. 1998. Dissertação de Mestrado (Pós-graduação em Letras – Teoria Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas. p117.

Susana Scramin fez seu estudo sobre o *Relato* analisando a relação entre signo e ícone. Por meio da presença da fotografia e do problema da identidade das personagens, a autora vai mostrando de que maneira os ícones vão se transformando, na narrativa, em signos verbais. Para entender a passagem do ícone ao signo a autora considera que é preciso entender a imagem como linguagem inscrita no silêncio, sendo necessário desvendar o silêncio das palavras. Esse processo ocorre, por exemplo, na descrição e verbalização das fotografias, em que ocorre a *transmutação* de um código comunicativo para outro.⁷⁸

A fotografia e a descrição de sua imagem é uma questão muito frutífera para tratarmos da *transmutação* de que fala Scramin. Ao cristalizar, ou fixar imagens, a fotografia serve como resistência à transitoriedade da memória, deixando num papel os traços, as formas das pessoas, dos lugares e de acontecimentos que já se foram. A ausência de discurso verbal, no entanto, não deixa de abrir-se para uma abundância de significados. “*Ausência de discurso verbal, contudo presença de significância, a significação em processo. Um discurso aparentemente neutro, mas (...) carregado de pontos de vista, de focos determinados racionalmente pelo seu autor*”.⁷⁹

A leitura⁸⁰ das fotografias para favorecer a “*literalização de todas as relações da vida e sem a qual qualquer construção fotográfica corre o risco de permanecer vaga e aproximativa*”⁸¹ é a tarefa primeira do fotógrafo, mas é também um desafio para o observador, que, para além daquilo que a imagem representa, ou apresenta, pode tentar enxergar o que ela diz da vida, do ser humano, no instante fugaz em que a figura se fixou.

Esse instante de compreensão, que diz respeito ao objeto fotografado e também ao próprio fotógrafo, marca um dos acontecimentos trágicos narrados no *Relato*. O fotógrafo alemão Dorner faz um retrato do irmão de Emilie, Emir, um pouco antes de seu suicídio nas águas do rio Negro. A escolha do olhar do fotógrafo não pousou, contudo, sobre o amigo, mas

⁷⁸ Scramin apud Fidelis, 1998, p. 88.

⁷⁹ Scramin apud Pereira, R.M.P. *De Manaus a Barcelona: a carta-memória Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum. Tese de Doutorado (pós-graduação em Letras-Literatura Brasileira). 2005. Universidade Federal de Alagoas, Alagoas. p.92.

⁸⁰ No ensaio *Pequena história da fotografia*, Walter Benjamin entende a leitura e a literalização da imagem fotográfica como uma maneira de introdução da legenda. Tomamos a idéia de leitura num sentido mais amplo, que o próprio Benjamin deixara implícito em seu ensaio, que é a idéia de perceber a realidade que a própria fotografia apresenta como “*algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela [daquele] que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na “arte”*”. Benjamin, W. *Pequena história da fotografia*. In: *Magia e técnica, arte e política*. Editora Brasiliense: São Paulo, 1994. p.93.

⁸¹ *Idem*, p. 107.

sobre a orquídea que ele carregava entre os dedos. “*Observava a flor entre os dedos de Emir, e talvez por isso tenha me escapado sua expressão estranha, o olhar de quem não conhece mais ninguém*”.⁸² Dorner descreve Emir como um imigrante árabe diferente dos outros, que não se embrenhava nos matos para vender produtos às gentes do interior; sua maior procura não era por dinheiro. Emir caminhava madrugadas e manhãs inteiras pela cidade. A foto que Dorner tirara de Emir revelava o que o amigo não pôde lhe dizer minutos antes de sua morte, o rosto tenso, o olhar perdido e desesperado por um amor deixado no porto de Marselha.

*A orquídea metaforiza significados diferentes para Dorner e Emir. Para o primeiro, a flor é a metáfora da relação que ele tem com a região amazônica, pois fazia exaustivas incursões à floresta que duravam muitas semanas, meses, e quando retornava ‘afirmava ser Manaus uma perversão urbana. A cidade e a floresta são dois cenários, duas mentiras separadas por um rio’. Para Emir, a orquídea simbolizava uma reminiscência do passado, seu amor impossível por uma francesa que conheceu em Marselha. Ele não conseguia esquecê-la e vivia imerso no tempo pretérito.*⁸³

“*E nessa tentativa desesperada de compreender o outro, como compreender a si mesmo?*”. Retomamos essa pergunta de Dorner, no seu desespero por não ter conseguido compreender o que Emir silenciava no dia de sua morte, pela angústia constante que tinha ao sonhar com o amigo e não entender o que este lhe falava. A fala de Emir aparecia nos sonhos de Dorner em vozes refratárias, desconexas e incompreensíveis. Emilie não se conformava com a morte do irmão e, depois de longa insistência, conseguiu ter nas mãos a imagem que Dorner guardava sem querer reproduzi-la novamente.

*Imaginei, num desses momentos em que a morbidez se interpõe entre a nostalgia e o esforço para que o irreversível se torne possível, imaginei como seria a expressão de Emir ao contemplar o seu próprio rosto multiplicado por uma série de ampliações e qual ele escolheria para satisfazer o desejo de Emilie.*⁸⁴

O que escapou ao fotógrafo na observação do objeto fotografado e no instante de fixar a imagem apareceu na revelação da fotografia. A imagem fixada por Dorner não revelava somente a beleza da orquídea vermelha que Emir carregava, mas mostrava o que o fotógrafo alemão não conseguiu enxergar no instante em que sua máquina fixou a imagem do amigo. Foi nesse instante capturado ao acaso que o aqui-e-agora se apresentou, chamuscando a

⁸² RCO, p.62

⁸³ Pereira, R.M.P. *De Manaus a Barcelona...*, p.71.

⁸⁴ RCO, p. 78.

imagem e mostrando o lugar imperceptível em que o futuro trágico se aninhava, prenunciando a morte de Emir.

No *Relato*, há vários momentos em que os personagens, ao se corresponderem por cartas, enviam fotos de si para o destinatário. Emilie, nas cartas que trocou com Hakim durante vinte e cinco anos, só se comunicou com o filho por meio de imagens.

[Emilie] Nunca me escreveu uma linha, mas trocávamos fotos por correspondência (...) Enviou-me fotografias durante quase vinte e cinco anos, e através das fotos eu tentava decifrar os enigmas e as apreensões de sua vida, e a metamorfose de seu corpo⁸⁵

Hakim, pelas fotos da mãe, tenta entender o que ela não dizia com palavras. Toda a lembrança, a memória que ele cultivava dela, estava presente na fotografia e, ao mesmo tempo, essa imagem dizia-lhe coisas que ele mesmo não sabia o que eram, punha em dúvida as imagens da memória e delineava sentidos da mãe que antes não haviam sido pensados. A fotografia já é a imagem, a transmutação de outra figura. Ela já é a composição cristalizada de algo que existe ou existiu independentemente da foto ou do olhar do fotógrafo. A imagem da mãe fixada num papel era a transfiguração feita pelas lentes de uma máquina fotográfica. Assim, a necessidade de descrição que a foto provoca, para que o filho fale de alguns dos traços da mãe a um interlocutor (no caso, a narradora do romance), pode também ser considerada uma segunda transposição comunicativa, que é aquela feita da imagem para a linguagem.

Na última carta que Emilie enviou a Hakim, a imigrante libanesa colocou dentro do envelope suas últimas fotografias, uma contrastando e dizendo mais da outra:

*Pouco tempo depois da morte de meu pai, recebi as duas últimas [fotos] no mesmo envelope; numa delas, via-se no primeiro plano o seu rosto ainda sem rugas, com a cabeça envolta por uma mantilha de fios prateados [...] Era um rosto suavemente maquilado, e na sua expressão conviviam a serenidade implacável e a postura soberba dos rostos esculturais das santas embutidas em nichos com tampa de cristal, perfilados nas laterais da nave da igreja cujas portas se abrem para o porto e são iluminadas pelo sol da manhã [...]*⁸⁶

Na descrição da foto aparece a fascinação do filho por uma mãe que se apresentava ainda, depois de tanto tempo, um enigma. Ou talvez o próprio tempo decorrido e a distância tenham feito com que o fascínio pelos segredos que a mãe evocava se potencializassem. A foto mais antiga, que ainda revelava os traços de Emilie na juventude, era descrita por Hakim

⁸⁵ RCO, p.104.

⁸⁶ RCO, p.104.

como uma imagem quase aurática, aproximando-se do sagrado, com sua “*serenidade implacável e a postura soberba dos rostos culturais das santas*”, colocando a figura de Emilie num plano inefável, que precisava ser transformado em palavras para apresentá-la à narradora.

Já a outra fotografia remete Hakim aos tempos da infância e à decisão de sair de Manaus, no dia em que se despediu da mãe e resolveu romper com a vida da província e mudar-se para o sul do Brasil.

[...] A outra fotografia, tão diferente daquela, enquadrava Emilie no centro do pátio cercado por um jardim de Delícias. Quase tudo naquela imagem me remeteria à tarde já remota em que lhe anunciei minha decisão de partir. Identifiquei o mesmo vestido de seda pura com florões negros bordados à mão, que se ajustava ao seu corpo ainda esbelto, e também ao luto que impunha a morte recente do marido [...] eu contemplava aquela imagem como quem contempla o álbum de uma vida, construída de páginas transparentes, tecidas durante um sonho [...] Se eu não tivesse olhado para aquela fotografia, poderia abstrair todas as outras [...] ou simplesmente recordar através das imagens algo fugidio, que escapa da realidade e contraria uma verdade, uma evidência.⁸⁷

Esta fotografia fala sobretudo de despedidas. Hakim via nesta imagem um mundo de desilusões que pouco a pouco “*foi se alastrando sobre a vida de Emilie desde o momento em que descobriu o relevo no ventre da filha, antes que Samara Délia o descobrisse*”.⁸⁸ A foto evocava, para Hakim, o dia em que ele deixara a casa, a morte do seu pai e a própria morte de Emilie, que já parece vir anunciada na última fotografia que ela enviara ao filho. Essa foto, que expõe a presença da morte na passagem implacável do tempo, pode ser aproximada de outra questão, já trabalhada anteriormente, a do sentimento de perda que a morte traz e revela uma porção de outras mortes, uma porção de outras perdas. É como se o fim da vida de alguém muito querido, ou importante, mostrasse cruamente a fragilidade humana, fazendo-nos recordar de todos os mortos e de todas as perdas que já sofremos, multiplicando assim o sentimento de desolação.

A verdade que a fotografia de Emilie expõe de forma mais profunda é a transitoriedade da vida que arremessa a pessoa amada aos desvãos do tempo e a um fim implacável. A evidência da qual esta última foto nos fala é a do envelhecimento, da despedida de alguém que outrora fora o núcleo de toda uma família, da morte a que todos nós estamos condenados. As transformações do corpo, do olhar, as rugas e o peso do tempo na mãe, em

⁸⁷ RCO, p.105

⁸⁸ RCO, p.106

sua última fotografia, falavam do fim de uma família, do fim de uma geração de imigrantes árabes que vivera em Manaus. Hakim sente o peso dessas transformações porque viveu o tempo em que a casa, a família e a mãe eram diferentes do sentido que a última fotografia evoca. Para ele, essas mudanças fixadas na imagem da mãe ao lado da cadeira vazia carregam consigo o “*álbum de uma vida, construída de páginas transparentes, tecidas durante um sonho*”. É pela memória que Hakim entende o presente apresentando-se de forma diferente. Este contraponto também mostra que na imagem mais recente da mãe está inscrita a página transparente do passado, as suas experiências, as suas dores, as pessoas que tiveram importância em sua vida. A última imagem que Hakim guarda da mãe, imagem que ela própria lhe deu, pode ser aproximada da idéia de mônada, explorada por Walter Benjamin. Para Benjamin, a mônada relaciona-se com o conceito de origem, pois ambos os conceitos tratam da totalização “*a partir do próprio objeto e nele, da referência a uma pré e pós história irreduzíveis ao desenvolvimento cronológico da Entstehung (origem), que lhe seja anterior ou posterior*”.⁸⁹

Desta maneira, a última foto enviada por Emilie ao filho pode ser tomada como a imagem, que remete à origem da história desta família de imigrantes árabes no norte do país. A foto condensa e mostra a vida mais recente, mas também está impregnada das experiências, dos acontecimentos do passado, como um invólucro ou álbum de folhas transparentes, que guarda dentro de si outras imagens, mais antigas e também mais recentes. Hakim, ao fazer a descrição desta fotografia para a narradora, além de transfigurar um signo comunicativo em outro, o da imagem para o da linguagem, traduz a fotografia, dando-lhe sentidos que estão ligados à sua própria história e experiência de vida, transformando não só o seu possível significado, mas dando à linguagem a tarefa de busca e criação da origem.

No ensaio *Sobre o conceito de história*, Walter Benjamin diz que a atividade de pensar não incluiu somente o movimento das idéias, mas também sua imobilização:

*Quando o pensamento pára, bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada.*⁹⁰

A última fotografia que Emilie mandara ao seu filho Hakim é uma imagem cristalizada que contém em si as saturações das tensões e das histórias que a narradora vem contando pelas vozes de outros personagens e pela sua própria voz. Essa imagem fotográfica

⁸⁹ Gagnebin, J-M, *História e narração em Walter Benjamin...* p.11.

⁹⁰ Benjamin, W. *Teses sobre o conceito de história...*, p. 231.

expõe para Hakim a transitoriedade da vida, o curso implacável do tempo, na mesma medida em que é também a imagem derradeira e saturada da história de uma geração de imigrantes árabes que viveram no norte do Brasil.

A viagem que Milton Hatoum empreende pela linguagem, buscando nela a origem de um tempo e um lugar que já não existem e que, portanto, só podem voltar a existir pela invenção da memória e da escrita na ficção, tem também uma profunda e substancial relação com a experiência do autor.

Como Hakim traduziu para a narradora do *Relato* o significado da última foto de Emilie, Hatoum talvez tenha traduzido em seu romance, através da descrição do rio e de Manaus, de sua sujeira, de sua pobreza e de sua ruína, em que se transformou a cidade que outrora fora o lugar da infância. Lugar que poderia ser o refúgio contra o real, que passaria a ser o lugar do sonho e do desejo, mas que se apresenta de maneira corroída por sua inescapável condição. Deparamos-nos aqui com uma perspectiva sombria, em que a literatura, longe de dar divertimento e distração fácil ao leitor, insiste em mostrar-lhe a morte, a dor e a solidão de seus personagens. Hoje, infelizmente, podemos dizer que o *Relato* consegue fingir o real muito bem.

Capítulo III

Tempo e memória: literatura e história

Só parecia deliciar-se com o impossível e repelir o possível com desprezo.

J.W. Goethe, Poesia e verdade

Por uma tarefa crítica

Nossa intenção na breve exposição que faremos sobre o pensamento de Walter Benjamin, relativos ao trabalho da crítica literária, é a de mostrar o percurso teórico-metodológico por nós utilizado na interpretação dos romances *Lavoura Arcaica* e *Relato de um certo Oriente*. Para a compreensão mais aprofundada do que significa esse caminho teórico-metodológico, alguns apontamentos sobre o pensamento benjaminiano estão relacionados à nossa própria interpretação das obras. São eles: a relação entre a linguagem alegórica e a constituição de imagens nas obras literárias, e a relação entre as imagens emblemáticas e os sentidos sobre o mundo que os escritores podem expressar por meio de idéias estéticas nos romances.

O livro *Origem do drama Barroco alemão*,¹ citado na maior parte da discussão a seguir, foi elaborado em 1916 e escrito em 1925. Com esse livro, Walter Benjamin além de analisar as obras literárias do século XVII, procura propor uma teoria da linguagem ligada à escrita alegórica e à tarefa da crítica literária. Nesse sentido, o livro de Benjamin pode ser utilizado para a interpretação de obras literárias que extrapolam o Barroco e, como o próprio

¹ Benjamin, W. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

filósofo faz em outros trabalhos, nas obras de poetas e escritores do final do século XIX, e escritores do século XX.² A escrita alegórica serve, então, para entendermos as aventuras com a linguagem, as montagens e significações textuais de algumas produções literárias modernas.

O estudo de Walter Benjamin sobre a alegoria no drama barroco está relacionado a um debate muito antigo dentro da filosofia da arte, que são as maneiras como escritores, poetas e filósofos entenderam e aplicaram às suas obras estéticas os conceitos de símbolo e alegoria. Walter Benjamin faz este percurso histórico-filosófico para entender as obras do classicismo, do romantismo e do barroco. Para o filósofo alemão, enquanto que para o classicismo e para alguns românticos a preocupação geral estava centrada no caráter unitário do símbolo, que exige clareza, brevidade, graça e beleza³; no barroco, a expressão da linguagem literária se dá por meio da escrita alegórica, na percepção do que há de heterônimo, incompleto e despedaçado na história e na natureza e, por isso, também na linguagem. Vejamos um fragmento de Schopenhauer que Benjamin cita como um dos argumentos que os filósofos empregavam a favor do simbólico em detrimento do alegórico:

*Se o objetivo de toda a arte é a comunicação da idéia apreendida...; se além disso partir do conceito é algo condenável na arte, não se pode aprovar a prática explícita e proposital de usar uma obra de arte para a expressão de um conceito: é o caso da alegoria... Se portanto uma imagem alegórica tem também valor artístico, este é distinto e independente do valor que possa ter enquanto alegoria. Uma obra de arte desse gênero tem um duplo fim, exprimir um conceito e exprimir uma idéia. Somente o último pode ser um fim artístico. O primeiro é um fim estranho à arte, uma diversão frívola que consiste em construir uma imagem que sirva também como inscrição, à guisa de hieróglifo... Sem dúvida, uma imagem alegórica pode enquanto tal suscitar uma viva impressão no espírito, mas o mesmo efeito teria sido induzido, nas mesmas circunstâncias, por uma inscrição.*⁴

Benjamin acreditava que a elevação do simbólico em detrimento do alegórico era como trocar o precário pelo inexistente:

² A esse respeito, o livro sobre Charles Baudelaire é emblemático. In: Benjamin, W. *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo...*

³ A teoria do simbólico, a qual Benjamin contrapõe a concepção barroca alegórica do mundo, é a teoria do símbolo artístico, isto é, a do símbolo que deve constituir a obra de arte, dando-lhe a sublimidade própria que é reivindicada às configurações e experiências estéticas. Benjamin escreve que a concepção de símbolo utilizada pelo classicismo “é a teoria do símbolo artístico, que está situado num plano mais elevado, e deve como tal ser distinguido dos símbolos meramente religiosos ou místicos”. In: Benjamin, W. *Origem...*p.186.

⁴ Schopenhauer apud Benjamin, W. *Origem...* p.183-184.

*O classicismo buscava o “humano” como a “suprema plenitude do ser”, mas por desprezar a alegoria, só abraçou, tentando realizar esse anseio, a miragem do simbólico.*⁵

Nos dois capítulos anteriores, intentamos, pela crítica dos romances, empreender uma junção entre as reflexões sobre os textos e uma reflexão histórico-filosófica, que diz respeito ao contexto histórico nos quais as obras foram escritas. Esse método de interpretação das obras literárias está ligado à tarefa que Walter Benjamin atribuía ao trabalho do crítico: fazer da análise das obras de arte um meio de reflexão para entendê-las e relacioná-las não somente ao seu contexto histórico, mas também ao que nos podem dizer do nosso próprio presente, ou do futuro.

É como se nas obras literárias estivessem escondidas “profecias”, cabendo ao crítico expô-las ao leitor contemporâneo, para poder salvá-las e atualizá-las no presente. Esse reconhecimento, pela operação crítica, do passado como algo que pode ser ainda contemporâneo, está relacionado à maneira pela qual o crítico articula a sua análise do texto. Todo escritor, inclusive aquele que se dedica ao universo ficcional, transporta para sua obra perguntas e angústias do seu tempo, do momento histórico no qual vive ou viveu. Entretanto, as respostas a estas perguntas e angústias são do autor, pertencem à sua elaboração particular. Escritores de obras literárias, através da linguagem e das particularidades formais dos gêneros aos quais se dedicam, adicionam, além de suas próprias respostas, perguntas e angústias ao texto, elementos que são próprios do mundo da arte, do campo estético. O universo ficcional abarca a combinação entre uma trajetória mimética e uma trajetória expressiva da experiência humana. Esta combinação é realizada pela tensão entre a mimese e a expressão, ou seja, entre o que tem relação com a realidade e o que é próprio de cada escritor, donde se depreende a exemplaridade da obra de arte.⁶

A exemplaridade da obra está relacionada às idéias estéticas que compõem a sua forma e o seu conteúdo. O crítico precisa arrancar das obras literárias essas idéias estéticas e encontrar nelas as tais profecias que carregam consigo; as profecias nada mais são do que a capacidade que cada obra tem de dialogar conosco, de nos dizer algo importante, fazendo-nos entender melhor o passado e, sobretudo, o presente. As questões levantadas por Raduan Nassar como a relação do homem com a linguagem, a noção de tempo, a constituição de tradições e leis que regulamentam a conduta humana, o constante embate do ser humano

⁵ Benjamin, W. *Origem...*p.186.

⁶ Hugues, F. O espaço estético entre a mimese e a expressão. In: Duarte, R; Figueiredo, V. *Mimesis e expressão*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

consigo mesmo e com as pessoas e as coisas que fazem parte de seu mundo; e, por Milton Hatoum, da apresentação do passado, da relação entre a memória e o sentimento melancólico, a lembrança e o esquecimento, o tempo cronológico e tempo não-cronológico, as semelhanças e diferenças entre as culturas, a dor da transitoriedade da vida e da inevitabilidade da morte, fazem parte do “mistério” da obra de cada autor, dizem respeito às angústias, perguntas e tentativas de respostas pelas quais os personagens narradores de seus livros se aventuraram, mesmo que erraticamente. Os questionamentos empreendidos pelos narradores de *Lavoura Arcaica* e *Relato de um certo Oriente* podem nos fazer entender melhor a maneira pela qual os autores aqui trabalhados elaboraram perguntas, respostas, incompreensões e visões do mundo não-ficcional de onde falaram. Mas podem também nos dizer do tempo em que vivemos, primeiro porque não é grande a distância temporal que nos separa da elaboração dos romances e, sobretudo, porque as indagações que os personagens narradores formulam são temas que ainda persistem. As obras de Nassar e Hatoum “profetizam” o futuro porque as indagações que fazem, diante do contexto histórico em que foram formuladas, permanecem ao leitor no presente e tocam as indagações que ele mesmo pode fazer sobre a sua experiência. É como se aquilo que dura na obra de arte, aquilo que permanece, fosse o que constituísse a sua beleza:

*A beleza que dura é um objeto do saber. Podemos questionar se a beleza que dura ainda merece esse nome; o que é certo é que nada existe de belo que não tenha em seu interior algo que mereça ser sabido. A filosofia não deve duvidar do seu poder de despertar a beleza adormecida da obra.*⁷

A crítica, além de interpretar a obra literária, projeta-a para o presente por meio das idéias que ela própria carrega, por aquilo que merece ser sabido. O desafio da crítica é o de conseguir revelar o “mistério” da obra de arte, a sua profecia, ou sua beleza. Expondo os elementos de projeção da obra de arte, o crítico relaciona-os com o mundo das idéias, juntando as reflexões do texto com as reflexões histórico-filosóficas.

Para Walter Benjamin, a idéia e os fenômenos (do mundo histórico) têm uma relação de complementaridade, qual seja: o mundo das idéias está contido no universal e o mundo dos fenômenos no particular. A tarefa do crítico de obras de arte, que deve ser também um filósofo, é a de salvar os fenômenos, guardando-os no recinto das idéias. Vejamos um trecho

⁷ Benjamin, W. *Origem do drama barroco alemão...* p.204.

do livro *Origem do drama barroco alemão* em que Walter Benjamin expõe sinteticamente o objeto da crítica filosófica no estudo das obras de arte:

*O objeto da crítica filosófica é mostrar que a função da forma artística é converter em conteúdos de verdade, de caráter filosófico, os conteúdos factuais, de caráter histórico, que estão na raiz de toda a obra significativa.*⁸

A forma artística converte em conteúdos de verdade (de caráter filosófico, contido no mundo das idéias) os conteúdos factuais (do mundo histórico). O escritor transforma, por meio da forma e do conteúdo da obra literária, elementos da realidade na qual está vivendo em idéias estéticas. Cabe ao crítico mostrar como, na forma artística, o escritor converteu os conteúdos históricos em idéias; ou seja, quais idéias da história, dos fenômenos humanos, os artistas expressam em suas obras. Em Benjamin, a idéia só pode ser expressa e incorporada pela palavra, a linguagem é o meio pelo qual a idéia pode se constituir e ser exposta. As palavras se organizam para traduzir a realidade, para transpô-la ao inverso ficcional, que já não é a mimese dessa realidade, nem tampouco a expressão pura do autor. O romance é um misto desses dois elementos, sem os quais não se equilibraria para dar forma à obra literária. Na operação que constitui a escrita em toda a sua potencialidade, ocorre o desvendamento das coisas sensoriais, do que estava no subterrâneo das impressões sobre o mundo e emerge na obra literária como uma verdade relativa não somente ao texto, mas ao contexto histórico em que a obra fora arrancada para comunicar-se com o futuro. No desvendamento daquilo que é mais profundo ao sentimento e ao sentido da humanidade, a obra de arte expõe os sentidos originários das coisas. Por meio do drama barroco alemão, Benjamin estuda a relação do alegorista (escritor do drama barroco do século XVII), que quer salvar as suas palavras do desaparecimento, com a coisa (relativa ao mundo histórico):

*O ideal cognitivo do Barroco, o armazenamento, simbolizado nas bibliotecas gigantescas, realiza-se na escrita enquanto imagem. Quase como na China, essa imagem não é apenas signo do que deve ser conhecido, mas em si objeto digno do conhecimento.*⁹

Tirando as palavras do seu significado comum, o alegorista (escritor) fala de algo diferente do que essas palavras referenciam normalmente, elas se convertem em emblemas.

⁸ *Idem, ibidem.*

⁹ *Idem, p.206.*

Mas o emblemático não mostra a essência “atrás da imagem”. A essência está contida na própria imagem, “*apresentando-a como escrita, como legenda explicativa, que nos livros emblemáticos é parte integrante da imagem representada*”.¹⁰ Para Walter Benjamin, a alegoria é uma tentativa do homem, que surge no séc. XVII com o Barroco, de deter as imagens, os escombros do passado, como uma resposta às constantes perdas de um presente catastrófico, em que a humanidade vive num permanente estado de exceção. O homem barroco está obcecado pela idéia da catástrofe, como uma antítese ao ideal histórico da Restauração:

*Se o homem religioso do Barroco não adere tanto ao mundo, é porque se sente arrastado com ele em direção a uma catarata. O Barroco não conhece nenhuma escatologia; o que existe, por isso mesmo, é uma dinâmica que junta e exalta todas as coisas terrenas, antes que elas sejam entregues a sua consumação.*¹¹

A escrita alegórica, para Walter Benjamin, apresenta a tensão entre mundo e transcendência, entre aquilo que é a face doentia da história e o desejo de sua superação. A interpretação alegórica é a escrita do desastre e, por isso, é profundamente histórica.¹² A alegoria é uma forma de linguagem que se abre para a negatividade e para a morte, e quer absorver a existência real na sua deficiência de existência finita. Ela traz um dos índices da modernidade que, para Benjamin, é a coexistência entre o efêmero e o eterno.

*A alegoria cava um túmulo tríplice: o do sujeito clássico que podia ainda afirmar uma identidade coerente de si mesmo, e que, agora, vacila e se desfaz; o dos objetos que não são mais os depositários da estabilidade, mas se decompõem em fragmentos; enfim, o do processo mesmo de significação, pois o sentimento surge da corrosão dos laços vivos materiais entre as coisas, transformando os seres vivos em cadáveres ou esqueletos, as coisas em escombros e os edifícios em ruínas.*¹³

(...)

*Se, como a alegoria se manifesta, o sentido da totalidade se perdeu, isto se deve também, e mais ainda, ao fato de sentido e história estarem intimamente ligados, ao fato, portanto, de que só há sentido na temporalidade e na caducidade.*¹⁴

A transformação da escrita em uma imagem, por meio da alegoria, assegura a sua permanência salvando-a para o futuro: “*Se o objeto se torna alegórico sob o olhar da*

¹⁰ *Idem*, p.207.

¹¹ *Idem*, p.90.

¹² “*O Barroco se apóia na atualidade objetiva mais candente, para mais segura e rapidamente retornar à sublimidade da forma e à antecâmara da metafísica*”. Hausenstein apud. Benjamin, W. *Origem do drama...* p.90.

¹³ Gagnebin, J-M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p.40.

¹⁴ *Idem*, p.42.

melancolia, ela o priva de sua vida, a coisa jaz como se estivesse morta, mas segura por toda a eternidade, entregue incondicionalmente ao alegorista, exposta ao seu bel-prazer".¹⁵ O olhar melancólico do escritor transforma as coisas e a escrita em alegorias porque percebe a efemeridade da vida e do homem, a sua transitoriedade e fragmentariedade. O mundo aparece desvestido de sua aura unitária, o escritor percebe e imprime na linguagem o desvanecer, ou o próprio desaparecimento da identificação completa do homem com o mundo, da realidade com o pensamento, das palavras com as coisas.¹⁶ Isso não significa que não haja identificações e significações possíveis, pelo reconhecimento da face fragmentária e finita da história é que se procura o seu sentido, que pode apontar-nos uma outra idéia de totalidade, ou de símbolo.

O escritor expõe por meio da escrita alegórica os significados de seu tempo e tenta salvá-los para as gerações futuras. No alegórico, *"cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra. Essa possibilidade profere contra o mundo profano um veredito devastador, mas justo: ele é visto como um mundo no qual o pormenor não tem importância. Mas ao mesmo tempo se torna claro, sobretudo para os que estão familiarizados com a exegese alegórica da escrita, que exatamente por apontarem para outros objetos, esses suportes da significação são investidos de um poder que os faz aparecerem como incomensuráveis às coisas profanas, que os leva a um plano mais alto, e que mesmo o santifica*".¹⁷ O "santifica" do texto podemos entender como aquilo que eleva as palavras e as coisas ao seu significado mais profundo, à sua origem, à sua beleza. Para Benjamin, a alegoria tem este poder justamente porque ela é baseada nos conflitos, tensionando linguagem, imagem e significação; e o desejo de assegurar o caráter sagrado da escrita relaciona-se e contrapõe-se ao inevitável fluxo do tempo, "do mundo profano" (histórico). O falso brilho da totalidade se extingue na alegoria, pois a imagem que se constrói por meio das palavras são fragmentos, ruínas: *"as alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas"*.¹⁸

O filósofo alemão propõe uma profunda relação entre linguagem, imagem e idéia. Vimos brevemente, por meio da relação entre linguagem e imagem, o que significa para o

¹⁵ Benjamin, W. *Origem do drama barroco alemão...* p.205.

¹⁶ Benjamin cita um belo trecho do pensamento de Pascal que fala da condição humana quando não conhece a unidade do mundo: *"A alma não encontra em si nada que a satisfaça. Quando pensa em si mesma, não há nada que não a aflija. Isso a obriga a sair de si, procurando na aplicação às coisas exteriores perder a recordação do seu verdadeiro estado. Sua alegria consiste nesse esquecimento, e basta, para torná-la miserável, forçá-la a ver-se e a estar consigo mesma"*. In: Benjamin, W. *Origem do drama barroco...*p.166.

¹⁷ *Idem*, p.197.

¹⁸ *Idem*, p.200.

pensamento benjaminiano a escrita alegórica. Falta-nos fazer a relação entre imagem e idéia para então adentrarmos nas aproximações entre *Lavoura Arcaica* e *Relato de um certo Oriente*.

A escrita da alegoria é um objeto do saber. Na teoria de Benjamin esse saber é precioso porque a alegorização apela para o vocabulário concreto: “*a mania de empregar essas palavras, e de recorrer a antíteses elegantes, é tão marcada, que as abstrações, quando parecem inevitáveis, são acompanhadas de elementos concretos, formando novas palavras. É o caso de termos como ‘raio da calúnia’, ‘veneno da vanglória’, ‘os cedros da inocência’, ‘sangue da amizade’*”.¹⁹ Ao lado dessas palavras colhidas por Walter Benjamin de autores do drama barroco, podemos colocar as palavras colhidas por nós, dos romances de Raduan Nassar e Milton Hatoum. Em Nassar: “planta da infância” (colhido de Jorge de Lima), “bois de granito”, “lábio num intenso formigueiro”, “riscar as vértebras”, “barros santos”, “pedras lúcidas”²⁰; em Hatoum: “miríades de asas faiscantes”, “lâminas de pérolas e rubis”, “árvore do sétimo céu”,²¹ “canção seqüestrada”, “murmúrios do passado”, passado como “perseguidor invisível” ou “uma mão transparente acenando”.²²

Como viemos apontando, os romances de Nassar e Hatoum são compostos por uma linguagem que evoca constantemente imagens. E as imagens do texto, no pensamento benjaminiano, são o lugar e o abrigo das idéias:

*Cada idéia, por mais abstrata que seja, é comprimida numa imagem, e essa imagem é expressa numa palavra, por mais concreta que seja*²³

As imagens do texto são emblemáticas, pois expõem a idéia mais profunda da escrita. Para Walter Benjamin, a imagem, que é idéia cristalizada, contém a expressão das idéias dos escritores sobre a história e os fenômenos humanos. A imagem apresenta-se paralisada ao olhar do crítico, pois a relação entre o ocorrido (o momento histórico em que o escritor escreveu o texto) e o agora (o momento em que o crítico procura expor as idéias contidas no texto) não é decorrer, mas sim imagem. No ensaio *Sobre o conceito de história*, Walter Benjamin fala que a atividade de pensar não inclui somente o movimento das idéias, mas também sua imobilização:

¹⁹ *Idem*, p.221.

²⁰ LA, 114-119.

²¹ RCO, p.72-73.

²² RCO, p.165-166.

²³ Cysarz apud Benjamin, W. *Origem do drama...* p.222.

*Quando o pensamento pára, bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada.*²⁴

A idéia enquanto mônada, no pensamento benjaminiano, nos revela a origem das coisas, a pré e a pós história da interpretação dos fenômenos feita pelo escritor.

*A idéia é mônada. O Ser que nela penetra com sua pré e pós-história traz em si, oculta, a figura do restante do mundo das idéias, da mesma forma que segundo Leibniz, em seu Discurso sobre a Metafísica, de 1686, em cada mônada estão indistintamente presentes todas as demais. A idéia é mônada – nela reside, preestabelecida, a representação dos fenômenos, como sua interpretação objetiva. Quanto mais alta a ordem das idéias, mais completa a representação nelas contida. Assim o mundo real poderia constituir uma tarefa, no sentido de que ele nos impõe a exigência de mergulhar tão fundo em todo o real, que ele possa revelar-nos uma interpretação objetiva do mundo. Na perspectiva dessa tarefa, não surpreende que o autor da Monadologia tenha sido também o criador do cálculo infinitesimal. A idéia é mônada – isto significa, em suma, que cada idéia contém a imagem do mundo.*²⁵

Quando os escritores transformam, por meio da linguagem, imagens em idéias, é como se eles tivessem mergulhado profundamente no real do mundo e arrancado dele uma interpretação própria. A exposição da idéia do mundo contida na obra de cada escritor é tarefa da crítica, que precisa relacionar a idéia do texto com o contexto histórico em que nasceu e, também, relacionar o que nas idéias do texto se comunica com o futuro – ou seja, o que é a pré e a pós história do texto. Desta maneira, o trabalho do crítico é o de expor a origem do texto, ou dos textos, ao qual se dedica.

Ao terminarmos a leitura de *Lavoura* e de *Relato*, fica-nos a imagem das histórias contadas, como impressões que vão além da história em si, do seu enredo, ou da particularidade de cada personagem, paisagem, lugar ou objeto. Os enredos dos romances carregam uma história concomitante, mas que está presente em cada palavra trabalhada pelos autores. As imagens que emergem da narrativa é a maneira pela qual Nassar e Hatoum apresentam as suas respectivas idéias do mundo e dos fenômenos humanos. Juntando o que está no plano das idéias com o que se refere ao mundo fora dos livros, os autores criam um universo ficcional grávido de imagens emblemáticas.

O ato de leitura do texto e da composição de sua crítica é, sobretudo, um ato filosófico e histórico: *“Fazer crítica é deslindar o sentido de uma impressão; transpor a impressão*

²⁴ Benjamin, W. *Sobre o conceito de história...*, p. 231.

²⁵ Rouanet, S.P. Apresentação de Origem do drama barroco... p.70.

para o plano das idéias".²⁶ A interpretação deve estar colada às idéias que o texto carrega e a atualização do texto é a realização da interpretação da obra tal como esta idéia cristalizada em imagem aflora no presente. A atualização das obras literárias é o movimento da crítica rumo à compreensão do presente, em que o texto literário, além de ser uma obra escrita, tornar-se um meio de reflexão. Ler as páginas ficcionais do romance é uma maneira de ler cifradamente o mundo, a compreensão e a atualização crítica da obra literária é a busca pelo deciframento do que há de histórico e emblemático nas cifras dos romances.

Depois desta breve apresentação do pensamento benjaminiano e do percurso teórico-metodológico que guiou-nos na interpretação dos romances *Lavoura Arcaica* e *Relato de um certo Oriente*, resta-nos apresentar de forma sintética as idéias que arrancamos dos textos de Raduan Nassar e Milton Hatoum. A apresentação a seguir só foi possível porque procuramos entender, no primeiro e no segundo capítulo deste trabalho, alguns aspectos que diziam respeito à composição formal da obra literária feita pelos respectivos autores.

As imagens emblemáticas de Lavoura e Relato: trajetórias rumo às idéias

Raduan Nassar e Milton Hatoum constroem imagens emblemáticas em seus romances, que expõem ao leitor os sentidos originários de sua escrita. André narra o seu encontro com a irmã na casa velha através de uma alegorização. A irmã é uma pomba e o narrador é o menino que quer capturar a pomba. O encontro dos irmãos na casa velha da fazenda é narrado por André da seguinte maneira:

*Foi este o instante: ela transpôs a soleira, me contornando pelo lado como se contornasse um lenho erguido à sua frente, impassível, seco, altamente inflamável; não me mexi, continuei o madeiro tenso, sentindo contudo seus passos dementes atrás de mim, adivinhando uma pasta escura turvando seus olhos, mas a sombra indecisa foi aos poucos descrevendo movimentos desenvoltos, perdendo-se logo no túnel do corredor: fechei a porta, tinha puxado a linha, sabendo que ela, em algum lugar da casa, imóvel, de asas arriadas, se encontraria esmagada sob o peso de um destino forte*²⁷

Ana vai até a casa velha da fazenda impulsionada por um misto de indecisão, medo e desejo. André espera, como um bom caçador de pombas, que Ana se entregue à armadilha e entre na casa. André fecha a porta da casa como se fechasse o alçapão; e Ana, de asas

²⁶ Poullion, J. *O tempo no romance*. trad. Heloisa Lima Dantas. São Paulo: Cultrix: Edusp, 1974, p.8.

²⁷ LA, p.102.

arriadas, se encontra abraçada ao destino. A cena que antecede o incesto e toda a narrativa que o descreve é feita por meio de imagens que transfiguram Ana e André para o mundo da natureza, o corpo de Ana se confunde com o corpo e o coração de um pássaro.²⁸ “*Deitado na palha, nu como vim ao mundo, eu conheci a paz*”, o narrador abre com estas palavras o capítulo 20 do romance, em que descreve seus pensamentos depois do ato sexual com a irmã:

*A natureza logo fazendo de mim seu filho, abrindo seus gordos braços, me borrifando com o frescor do seu sereno, me enrolando num lençol de relva, me tomando feito menino no seu regaço, cuidaria cheia de zelo dos meus medos, acendendo depressa a luz da aurora*²⁹

Esse emblema que Nassar usa para falar do incesto e do sentimento dos personagens é uma das idéias que podemos arrancar de *Lavoura Arcaica*, para interpretarmos o fim trágico do romance.³⁰ André, quando usa elementos da natureza para falar de Ana e de seu amor³¹, está se remetendo a um mundo primitivo, mítico, em que o homem era parte integrante da natureza. O encontro dos corpos dos irmãos significaria a entrega ao destino forte, seria o retorno ao paraíso perdido onde idealmente não existe nenhuma proibição ao homem, nem mesmo a mais universal de todas as proibições, a do incesto; onde não haveria separação entre os corpos, os homens e a natureza, onde a felicidade e a paz reinam.

André é o filho que não consegue se encaixar aos moldes do discurso paterno, lançando-se numa batalha verbal não só contras as verdades do pai, mas também contra toda a ordem e toda a tradição. O recurso discursivo de integração completa à natureza contrapõe-se ao discurso do pai, que é autoritário, baseado nas leis da ordem, da paciência e no trabalho (entendido como dominação da natureza pelo homem, submetendo-a as suas necessidades). O discurso patriarcal prega a unidade da família e a necessidade do amor entre seus membros. O desejo de Iohána é o de manter as cercas da fazenda fechadas, sendo a família o lugar onde o indivíduo precisa esquecer de si e integrar-se à comunidade familiar.

humilde, o homem abandona sua individualidade para fazer parte de uma unidade maior, que é de onde retira sua grandeza; só através da família que cada um em casa há de aumentar sua

²⁸ “*eu ainda suplicava em fogo quando senti assim de repente que a mão anêmica que eu apertava [de Ana] era um súbito coração de pássaro, pequeno e morno, um verbo vermelho e insano já se agitando na minha palma!*”. LA, p.107.

²⁹ LA, p.114.

³⁰ Vide, no capítulo I, a parte *A forma, o tempo e o embate entre dois mundos míticos: o confronto entre o filho e o pai.*

³¹ “*e só pensando que nós éramos de terra, e que tudo o que havia em nós germinaria em um com a água que viesse do outro, o suor de um pelo suor do outro*”. LA, p.115.

existência (...) nossa lei não é retrair mas ir ao encontro, não é separar mas reunir, onde estiver um há de estar o irmão também (Da mesa dos sermões).³²

A solução formulada pelo pai para a integração e unidade da família recorre a um mundo mítico, em que as diferenças de cada membro deixam de existir e todos se sentem plenamente realizados e identificados na instituição familiar. Entretanto,

a defesa (em si mesma positiva) da união e da totalidade torna-se cada vez mais intransigente e se transforma em totalitarismo. Os esforços na manutenção dessa estrutura arcaica no mundo moderno (...) acabam por agravar ainda mais a cisão de cada um de seus membros, especialmente daqueles do galho esquerdo, e sobretudo a de André. E este só pode responder ao totalitarismo com a afirmação mais decidida de sua individualidade fragmentada; à totalidade, com a fragmentação. Àquele que insiste na re-união da família ele só pode opor a busca pela unidade de seu ser dividido.³³

A história que Iohána usa para expor o seu discurso é a história do faminto.

“(...) hão de ser esses, no seu fundamento, os modos da família: baldrames bem travados, paredes bem amarradas, um teto bem suportado; a paciência é a virtude das virtudes, não é sábio quem se desespera, é insensato quem não se submete” (...) “Era uma vez um faminto”.³⁴

A paciência é a virtude exaltada pelo pai, que conta em seus sermões a história invertida do faminto – homem que, no exercício da paciência, conquistou o rei e o reino.³⁵ Os fundamentos da família aparecem enraizados no cultivo da paciência: quem tem paciência se submete, não se desespera e conquista a sabedoria fundindo-se na coletividade familiar. A história do faminto é a história emblemática das idéias pregadas pelo pai.

Há algo em comum entre o discurso do pai e o do filho: ambos recorrem a universos míticos para superar o sentimento de mutilação, de falta de unidade do mundo, mesmo que, no caso de Iohána, esse percurso possa não ser necessariamente consciente.

O tempo - índice da divisão entre alma e mundo, criador da individualidade – representa a perda da pátria transcendental, e o apelo ao mundo mítico significa também uma busca pela superação do tempo. Pai e filho, na procura de suprimir o tempo ao apelarem para o regresso a mundos míticos, quedam ambos nas águas inflamáveis do tempo. Pois suas

³² LA, 148.

³³ Rodrigues, A.L., *União, cisão, reunião em Lavoura Arcaica de Raduan Nassar*. (dissertação de mestrado em Literatura Brasileira). Universidade de São Paulo, 2000, p.161.

³⁴ LA, p.85-86.

³⁵ A análise detalhada das relações entre *Lavoura Arcaica* e a história do irmão do barbeiro em *As Mil e Uma Noites* vide capítulo I na parte *Lavoura Arcaica, as Mil e Uma Noites e a história do faminto*.

propostas de superação do tempo (cercas fechadas e paraísos perdidos, onde a interdição ao incesto não existiria) não apresentavam substrato no mundo em que estavam inseridos. Os sentidos que André e Iohána formulam para organizar o mundo não podem sobreviver na sociedade moderna e acabam tornando impossível o maior desejo de ambos: encerrar a cisão interior do homem consigo mesmo e com o mundo.

Na interpretação de *Lavoura Arcaica* recorremos a autores ligados à corrente filosófica existencialista, como Herbert Marcuse e Albert Camus. Ao final do livro *Eros e civilização*, Marcuse fala da necessidade da luta contra a rendição ao tempo, sendo que, nessa batalha, a rememoração tornar-se-ia um veículo de libertação na sua reconquista:

*Eros, penetrando na consciência, é movimento pela recordação; assim, protesta contra a ordem de renúncia, usa a memória em seu esforço para derrotar o tempo num mundo dominado pelo tempo. Mas, na medida em que o tempo retém o seu poder sobre Eros, a felicidade é essencialmente uma coisa do passado. A terrível sentença que afirma que somente os paraísos perdidos são os verdadeiros julga e ao mesmo tempo resgata o tempo perdido. Os paraísos perdidos são os únicos verdadeiros porque só a recordação fornece a alegria sem ansiedade sobre a sua extinção e, dessa maneira, propicia uma duração que de outro modo seria impossível. O tempo perde seu poder quando a recordação redime o passado.*³⁶

O tempo que precisa ser derrotado, para Marcuse, é o tempo linear, *continuum*, que se tornou o maior aliado da sociedade na manutenção da lei e da ordem, na conformidade das instituições que relegam a liberdade para os domínios de uma perpétua utopia; o fluxo contínuo e vazio do tempo “ajuda os homens a esquecerem o que foi e o que pode ser: os faz esquecer o melhor passado e o melhor futuro”.³⁷ A luta contra o tempo linear e vazio é a luta contra a dominação e contra a morte (Thanatos). Para Marcuse, o tempo perde seu poder destruidor quando redime o passado, que significa também a redenção dos mortos:

*Não os que morrem, mas os que morrem antes de querer e dever morrer, os que morrem em agonia e dor, são a grande acusação lavrada contra a civilização.*³⁸

A submissão à morte, no pensamento do filósofo francês, significa uma espécie de abdicação da vida, significa submissão à ordem imposta, que faz os homens morrerem em agonia e dor, significa aceitar passivamente que Thanatos vença Eros.³⁹ Mas a redenção dos

³⁶ Marcuse, H. *Eros e civilização...* p.201.

³⁷ *Idem*, p.200.

³⁸ *Idem*, p.203.

³⁹ “Com efeito, se a aliança entre tempo e ordem estabelecida se dissolvesse, a ‘natural’ infelicidade privada deixaria de servir de apoio à infelicidade social organizada”. *Idem*, p.202.

mortos pela lembrança pode fazer com que o tempo seja reconquistado; recuperando o tempo perdido que, outrora, fora o tempo da gratificação e da plena realização, os homens podem reaver o que há de mais fundamental para a realização plena da existência: a luta pela vida.⁴⁰

O movimento de recordação protesta contra a renúncia e podemos ver esse protesto na narração de André. Ele procura reencontrar o paraíso perdido, lugar em que a natureza reinava bela e soberana e nem a morte nem o tempo linear idealmente existiam. A sua luta contra o tempo, entretanto, a nosso ver, não fez com que os mortos fossem redimidos, nem cessou o fluxo vazio e dominante do tempo. Talvez a questão que Nassar nos aponte na lembrança de seu personagem-narrador seja justamente essa: a luta contra o tempo vazio e linear é necessária para a libertação humana. O problema não é a luta contra o tempo, o problema é a recusa em reconhecer as condições humanas no contexto histórico em que vivemos, é considerar o único lugar da felicidade um passado onde não podemos mais regressar: “*a terrível sentença que afirma que somente os paraísos perdidos são os verdadeiros julga e ao mesmo tempo resgata o tempo perdido. Os paraísos perdidos são os únicos verdadeiros porque só a lembrança fornece a alegria sem ansiedade sobre a sua extinção e, dessa maneira, propicia uma duração que de outro modo seria impossível*”. Essa nostalgia de um passado remoto como único lugar da felicidade ajudaria na derrota do tempo linear se ela se realizasse na lembrança, na lembrança ou esperança de que um dia os homens já viveram e poderão ainda viver uma experiência completamente outra do mundo, por isso um outro passado, um outro presente e um outro futuro devem ser reivindicados. Tentar fazer com que a nostalgia que temos do passado seja transposta como única condição de felicidade do momento presente, numa realização que ultrapassa a lembrança para ser o elemento constituinte de nossas relações e de nossa realidade, torna a vida presente e a redenção do passado uma tarefa impossível. A única duração possível para a nostalgia dos mundos míticos é a lembrança.

A estratégia de André na luta contra o tempo linear e vazio, que existe para manter a ordem de opressão, faz com que esse mesmo tempo, que deveria quedar vencido, ainda reine soberano, qual a imagem emblemática de todo o livro:

O tempo, o tempo, o tempo e suas águas inflamáveis, esse rio largo que não cansa de correr, lento e sinuoso, ele próprio conhecendo seus caminhos, recolhendo e filtrando de várias direções o caldo turvo dos afluentes e o sangue ruivo de outros canais para

⁴⁰ “*Contra a rendição ao tempo, o reinvestimento da lembrança em seus direitos, como veículo de libertação, é uma das mais nobres tarefas do pensamento*”. *Idem*, p.200.

com ele construir a razão mística da história, sempre tolerante, pobres e confusos instrumentos, com a vaidade dos que reclamam o mérito de dar-lhe o curso, não cabendo contudo competir com ele o leito em que há de fluir, cabendo menos ainda a cada um correr contra a corrente, ai daquele, dizia o pai, que tenta deter com as mãos seu movimento: será consumido por suas águas; ai daquele, aprendiz de feiticeiro, que abre a camisa para um confronto: há de sucumbir em suas chamas, que toda mudança, antes de ousar proferir o nome, não pode ser mais que insinuada; o tempo, o tempo, o tempo e suas mudanças, sempre cioso da obra maior, e, atento ao acabamento, sempre zeloso do concerto menor, presente em cada sítio, em cada palmo, em cada grão, e presente também, com seus instantes, em cada letra da minha história passiona⁴¹

A luta de André precipitou a queda da soberania do pai, da ordem patriarcal, que já se encontrava “enferma”, em decomposição. De *Lavoura* podemos tirar reflexões sobre temas e conflitos entre as relações do homem com o mundo que estão em pauta nas discussões filosóficas há milênios. O tema da superação do tempo, como vimos, é um dos objetos fundamentais retomados pela filosofia existencialista nas décadas de 1950 e 1960. Aliada à discussão sobre a necessidade de vencer a dominação e a morte, autores como Marcuse colocam que essa vitória somente será possível quando os instintos sexuais não forem mais reprimidos com o intuito de alhear o homem dos seus desejos mais fundamentais. Pois o fator vital da reprodução do sistema, em Marcuse, é a administração científica das necessidades instintivas. Essa escolha pela discussão das necessidades orgânicas que se encontram reprimidas, ou suspensas, nas sociedades burguesas, quer fazer do corpo humano um instrumento de prazer, não de labuta. A atitude filosófica de Marcuse é também uma atitude política, e o filósofo assume essa posição em seu *Prefácio político* ao livro *Eros e civilização*:

*A velha fórmula, o desenvolvimento das necessidades e faculdades predominantes, pareceu-me inadequada; a emergência de novas necessidades e faculdades, qualitativamente diferentes, pareceu-me ser o pré-requisito e o conteúdo da libertação.*⁴²

O progresso da humanidade dependeria da ativação das necessidades orgânicas do homem, não das “velhas fórmulas”, que, para Marcuse, era a idéia implícita de que se a capacidade técnica da sociedade se tornasse realidade, haveria revolução.⁴³ O pensamento de

⁴¹ LA, p.184-185.

⁴² Marcuse, H. *Eros e civilização*... p.16.

⁴³ “A idéia de um novo Princípio de Realidade baseou-se no pressuposto de que as precondições materiais (técnicas) para o seu desenvolvimento estavam estabelecidas ou podiam ser estabelecidas nas sociedades industriais mais avançadas do nosso tempo. Entendia-se implicitamente que a tradução das capacidades técnicas em realidade significava revolução. Mas o próprio escopo e eficácia da introjeção democrática

escritores como Marcuse ou Camus estão relacionados a uma crítica ao que eles consideram as “velhas fórmulas” utilizadas por militantes políticos para fazer a revolução. Camus e Marcuse recusam toda a forma de poder que se utilize do autoritarismo e reivindique a necessidade de sua manutenção como justificção para cometer assassinios em massa, ou repressões aos homens de qualquer espécie.

A contraposição à ordem patriarcal e aos tabus tradicionais da família, e a militância pela liberdade sexual, foram bandeiras das gerações da década de 1960 e 1970. O movimento da contracultura foi o grande catalizador dos sentimentos e aspirações de vários intelectuais, artistas e estudantes que acreditavam que o indivíduo, o corpo e os desejos deveriam também ter vez nas discussões políticas. A crítica e interpretação do pensamento de Freud, aliada a alguns pressupostos do pensamento marxista, fundamentavam esses intelectuais na busca de discutir sobre as demandas do corpo e do desejo como fator fundamental para o progresso da humanidade, para a revolução.

Em *Lavoura*, André contrapõe-se à ordem patriarcal aliando as demandas do instinto com o desejo de retorno a um mundo mítico, em que a natureza estendia seu reinado a todos os homens. Parece que Nassar expõe na narrativa de seu personagem uma questão antiga que toma outra forma em seu tempo, no contexto em que *Lavoura* fora produzido. O movimento de contraposição à ordem patriarcal, que propunha colocar em primeiro plano as demandas do corpo, reivindicado pelos jovens de 1968, levou-os hoje a sentar em cadeiras bem confortáveis, tomando o lugar daqueles que os antecederam. É nesse sentido que vemos ironia na transcrição que André faz das palavras do pai fechando o livro, no capítulo 30:

(Em memória de meu pai, transcrevo suas palavras: “e, circunstancialmente, entre posturas mais urgentes, cada um deve sentar-se num banco, plantar bem um dos pés no chão, curvar a espinha, fincar o cotovelo do braço no joelho, e, depois, na altura do queixo, apoiar a cabeça no dorso da mão, e com os olhos amenos assistir ao movimento do sol e das chuvas e dos ventos, e com os mesmos olhos amenos assistir à manipulação misteriosa de outras ferramentas que o tempo habilmente emprega em suas transformações, não questionando jamais sobre seus desígnios insondáveis, sinuosos, como não se questionam nos puros planos das planícies as trilhas tortuosas, debaixo dos cascos, traçadas nos pastos pelos rebanhos: que o gado sempre vai ao poço”).⁴⁴

suprimiu o sujeito histórico, o agente de revolução: as pessoas livres não necessitam de libertação e as oprimidas não são suficientemente fortes para libertarem-se”. Idem, p.16.

⁴⁴ LA, p.195-196.

Em *Relato de um certo oriente* Milton Hatoum também utiliza-se de imagens emblemáticas, como as do desenho pregado à parede na casa da mãe da narradora, as descrições da narradora ao perambular pelas ruas de Manaus, e a última foto de Emilie a Hakim.⁴⁵ Essas três imagens foram fundamentais para a compreensão e interpretação do romance em nosso trabalho, pois, além de estarem grávidas de significações, são elas mesmas os emblemas que nos orientaram pelas reflexões da narradora e das outras vozes utilizadas por ela para compor o seu relato.

A descrição do desenho do barco frágil e à deriva no início do livro é uma imagem pela qual podemos nos valer para falar da dificuldade encontrada pela narradora em relatar os acontecimentos do passado e os do presente; a dificuldade de, por meio da linguagem, apresentar o passado, contar a história da sua infância e a história da família de Emilie:

*Ao observá-lo de perto, notei que as duas manchas de cores eram formadas por mil estrias, como minúsculos afluentes de duas faixas de água de distintos matizes; uma figura franzina, composta de poucos traços, remava numa canoa que bem podia estar dentro ou fora d'água. Incerto também parecia o seu rumo, porque nada no desenho dava sentido ao movimento da canoa. E o continente ou horizonte pareciam estar fora do quadrado do papel.*⁴⁶

A narradora pode ser associada à figura franzina dentro do barco, perdida no rio da linguagem e das vozes que a ajudaram na construção de seu relato. Ao sentir-se perdida, confusa e, às vezes, até impotente diante das inúmeras direções que poderia tomar na construção de seu relato, a narradora resolve recorrer à própria voz:

*Quantas vezes recomecei a ordenação de episódios, e quantas vezes me surpreendi ao esbarrar no mesmo início, ou no vaivém vertiginoso de capítulos entrelaçados, formados de páginas e páginas numeradas de forma caótica (...) Tantas confidências de várias pessoas em tão poucos dias ressoavam como um coral de vozes dispersas. Restava então recorrer à minha própria voz, que planaria como um pássaro gigantesco e frágil sobre as outras vozes. Assim, os depoimentos gravados, os incidentes, e tudo o que era audível e visível passou a ser norteado por uma única voz, que se debatia entre a hesitação e os murmúrios do passado.*⁴⁷

⁴⁵ Uma análise mais detalhada dessas imagens vide capítulo II, na parte *Imagem, texto, leitura*.

⁴⁶ RCO, p.10.

⁴⁷ RCO, p.165-166.

A viagem empreendida pela narradora através do caudaloso rio da linguagem exigiu o começo e o recomeço da ordenação das vozes narradoras, num vaivém vertiginoso de acertos e desacertos para poder agrupar as confidências que tirara dos personagens de sua história, como acontecia com as falas de Hakim, de Dorner ou de Hindíé. O movimento empreendido pela narradora rumo à construção de seu relato colocou-a diante da solidão que sentem aqueles que se aventuram a contar uma história, falar do passado, relembrar experiências por meio da escrita. O ofício do escritor e do leitor contemporâneos exige momentos de solidão, sentida pela narradora no presente, no momento histórico em que sua narrativa fora elaborada. O romance é compreendido como um gênero literário que expõe as contradições e as transformações imanentes da sociedade capitalista.⁴⁸ A narrativa do romance mostra que o indivíduo está cada vez mais perdendo a faculdade de intercambiar experiências. Antes, as histórias eram narradas coletivamente, como uma experiência que passava de pessoa a pessoa. Para Benjamin, o que separa o romance da narrativa é o suporte material do primeiro, ou seja, o livro. Esse elemento faz com que a história contada pelo escritor precise ser concebida solitariamente e, depois, cabe ao leitor lê-la em silêncio, no aconchego de sua casa ou em alguma biblioteca. Na solidão sentida pela narradora, restava-lhe escolher por sua própria voz para tentar dar voz aos outros personagens e, desta maneira, contar sua história: *“Assim, os depoimentos gravados, os incidentes, e tudo o que era audível e visível passou a ser norteado por uma única voz, que se debatia entre a hesitação e os murmúrios do passado”*.

A sensação de isolamento e de fragilidade que sente a narradora ao jogar-se nas searas da linguagem e na busca da memória, que a ajudasse a encontrar a chave que abrisse as portas do passado, relaciona-se à idéia de que a experiência e a rememoração da experiência estão

⁴⁸ Neste ponto converge o entendimento de Georg Lukács, Walter Benjamin e Theodor Adorno sobre o romance moderno, como a expressão da era burguesa. Em Lukács: *“O romance é a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda tem por intenção a totalidade”* Lukács, G. *A teoria do romance...*p.55. Em Walter Benjamin: *“O romance, cujos primórdios remontam à Antiguidade, precisou de centenas de anos para encontrar, na burguesia ascendente, os elementos favoráveis a seu florescimento. Quando esses elementos surgiram, a narrativa começou pouco a pouco a tornar-se arcaica; sem dúvida, ela se apropriou, de múltiplas formas, do novo conteúdo, mas não foi determinada verdadeiramente por ele. Por outro lado, verificamos que com a consolidação da burguesia – da qual a imprensa, no alto capitalismo, é um dos instrumentos mais importantes – destacou-se uma forma de comunicação que, por mais antigas que fossem suas origens, nunca havia influenciado decisivamente a forma épica. Agora ela exerce influência. Ela é tão estranha à narrativa como o romance, mas é mais ameaçadora e, de resto, provoca uma crise no próprio romance. Essa nova forma de comunicação é a informação”*. Benjamin, W. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: Benjamin, W. *Magia e técnica...* p.202. Em Adorno: *“Ela [a posição do narrador] se caracteriza, hoje, por um paradoxo: não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração. O romance foi a forma literária específica da era burguesa. Em seu início encontra-se a experiência do mundo desencantado no Dom Quixote, e a capacidade de dominar artisticamente a mera existência continuou sendo seu elemento”*. Adorno, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: Adorno, A. *Notas de literatura...*p.55.

em franco esfacelamento.⁴⁹ Falar do passado é tão difícil quanto necessário. A narradora é consciente dessa dificuldade, mas seu relato é o resultado de sua persistência em contar a história da família de Emilie e, enviesadamente, a história de sua infância e a de seu irmão.

As descrições feitas pela narradora das ruas, rios e pessoas da cidade, nos mostram o resultado do projeto dos militares para Manaus. Ao chegar à cidade depois de uma ausência de mais de vinte anos, a narradora enxerga e descreve os lugares por onde anda. A cidade, em sua narrativa, aparece como um monte de escombros e ruínas; em que o odor fétido do lixo e os urubus pairam trazendo maus agouros:

De olhos abertos, só então me dei conta dos quase vinte anos passados fora daqui. A vazante havia afastado o porto do atracadouro, e a distância vencida pelo mero caminhar revelava a imagem do horror de uma cidade que hoje desconheço: uma praia de imundícias, de restos de miséria humana, além do odor fétido de purulência viva exalando da terra, do lodo, das entranhas das pedras vermelhas e do interior das embarcações.⁵⁰

As descrições da cidade e das pessoas pelas ruas de Manaus são imagens poderosas que nos mostram as transformações ocorridas durante a ausência da narradora. O tempo fez com que a imagem da cidade, que a narradora guardara de sua infância, não se reconhecesse mais com as ruas e os lugares que ela via ao retornar. É como se a própria cidade houvesse desfalecido e junto com ela a família de Emilie e as recordações mais antigas. O presente traz para a narradora desolação e dor, o relato que conta o fim de uma geração de imigrantes árabes no norte do país é narrado junto a descrições da cidade que se contorcia, devorada pelo tempo e pelo projeto de intensificação capitalista:

Além do calor, me irritavam as levas de homens brigando entre si, grunhindo sons absurdos querendo imitar alguma frase talvez em inglês; eram cicerones andrajosos, cujos corpos mutilados e rostos deformados os uniam ao pântano de entulhos, ao pedaço da cidade que se contorcia como uma pessoa em carne viva, devorada pelo fogo.⁵¹

O lugar da infância longe de ser um paraíso perdido, intocado pelo tempo, revela-se nas descrições da narradora como o lugar onde a degeneração, a morte e a pobreza estão expostas aos olhos de quem quiser enxergar. Essas imagens da cidade são importantes para a

⁴⁹ “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los”. Benjamin, W. *O narrador...* p.201.

⁵⁰ RCO, p.124.

⁵¹ RCO, p.125.

interpretação de *Relato*, quando as relacionamos ao ensaio publicado por Hatoum em 1996 com título *Literatura e Memória - Notas sobre Relato de um Certo Oriente*.⁵² Nesse ensaio, Hatoum argumenta que procurara fazer uma obra ficcional que lhe permitisse trabalhar com a chamada memória involuntária, citada por Proust e Benjamin. A memória involuntária absorve os choques que os homens vivem no mundo contemporâneo, mas não é refletida ou assentada pela razão; ao contrário do que acontece com a memória voluntária, em que a razão organiza os acontecimentos vividos de maneira a ampará-los e incorporá-los conscientemente à experiência pela lembrança. A evocação da memória involuntária não pode acontecer pela via da inteligência, ou do intelecto. Como no caso do romance *Em busca do tempo perdido*, de Proust, as recordações sobre a infância foram acesas por elementos inusitados, a exemplo das “madeleines” que o escritor francês costumava comer na infância.

Hatoum argumenta em seu ensaio que era necessário conseguir uma distância, temporal e espacial, do mundo que ele pretendia reinventar pela escrita, para conseguir o efeito de “choque” no texto, proporcionado pela memória involuntária. O escritor manauara fala, no ensaio, que tentara escrever uma obra ficcional sobre a ditadura militar, mas não conseguira efetivar essa tentativa porque a lembrança das experiências vividas por ele durante a ditadura ainda estavam muito frescas na memória. Recorrer ao passado distante da infância poderia significar recorrer a uma das formas da memória, o esquecimento⁵³, ou o afastamento da sensação de impossibilidade que experimentara quando não conseguia dar forma a um romance com a temática da ditadura.

Vimos, entretanto, que Hatoum não conseguira fazer com que sua obra ficcional se afastasse completamente dos tempos brutescos. As descrições feitas pela narradora quando caminha pela cidade coloca em primeiro plano a degradação e a pobreza que o projeto dos militares, representante do sistema capitalista, trouxe para a cidade. E são justamente nesses pontos que a narrativa desdobra-se em melancolia: o mal-estar causado pelo tumulto das pessoas nas ruas, as ruínas de vários edifícios, o cheiro podre do lixo decompondo-se a céu aberto pelas encostas dos rios e dos igarapés, a pobreza da população tentando ganhar algum dinheiro dos turistas que aportam em transatlânticos nos cais de Manaus; a conclusão de que tudo tem um fim e a decadência das coisas só fazem apressar o seu desaparecimento.

⁵² Sobre a discussão do ensaio de Milton Hatoum vide, no II capítulo, as partes *Revisitando as memórias de uma composição literária* e *Mas de tudo fica um pouco*.

⁵³ “*El olvido es una de las formas de la memoria.*” Borges, J.L. apud Hatoum, M. *Literatura e memória...*p.7.

A última foto de Emilie expõe-nos a ruína definitiva da história da família que a narradora buscava refazer. Ao falar da última foto da mãe, Hakim recompõe a história dessa família de imigrantes árabes que vivera em Manaus; na imagem de Emilie cristaliza-se a dor e a melancolia sobre a vida e sobre a inevitabilidade da morte, tecida por fios imperceptíveis:

*Porque era a revelação de um momento real e de uma situação palpável o que mais impressionava na fotografia. Sentia-me ali, juntinho de Emilie, ocupando a outra cadeira de vime, atento ao seu olhar, à sua voz que não me interrogava, que aparentava não relutar que eu fosse embora para sempre. A voz e a imagem me fazem recordar um mundo de desilusões, onde um rosto sombrio se cobre com um véu espesso enunciando uma morte que já iniciara. Ela falava para desvelar este véu tecido a muito tempo, e que pouco a pouco foi se alastrando em sua vida.*⁵⁴

O olhar de Hakim que descreve a última fotografia da mãe é reflexivo e melancólico. Ele tem consciência da perda e não sabe exatamente como explicá-la. Ele gostaria de revisitar o passado, sentar-se novamente ao lado da mãe quando ela não tinha ainda tantas rugas, preocupações e tristezas acumuladas. Ele sabe que não pode; e a única coisa que ficará da mulher que lhe deu amor e inspirou tamanha curiosidade desde a infância serão as fotografias que ela mesma lhe enviou durante os anos de separação. Para Hakim, a última foto de Emilie é uma foto de despedida, é como se Emilie dissesse na sua última imagem aquilo que dissera quando Hakim resolveu deixar a família e Manaus e partir para o sul do país: “*Guardo dentro de mim teus olhos*”.⁵⁵

Relato de um certo Oriente é um livro que relaciona as problemáticas relativas ao romance, à memória e à melancolia. Todas as imagens que podemos tirar do romance parecem conter esses elementos. A memória é evocada pela narradora como a chave que dá acesso ao passado. São pelos movimentos da memória que sua narração ganha forma. Os pontos “cegos” da narrativa são aqueles que nem a memória da narradora, nem a de outrem, consegue explicar os acontecimentos e as pessoas. São os casos, já citados no segundo capítulo, da vida do marido de Emilie, do pai de Soraya Ângela ou da mãe da narradora. Nenhum personagem aparece como um elemento transparente, sem fissuras. A narradora, ao mesmo tempo em que procura entender cada voz e cada pessoa a quem a voz se refere, mantém-se distante na narrativa, como se apenas fizesse a transcrição daquilo que estava ouvindo. Como se ela fosse um observador externo que colhesse os restos, as sobras, os

⁵⁴ RCO, p.105-106.

⁵⁵ RCO, p.104.

objetos do passado para então juntá-los numa composição escrita, para que as ruínas não desapareçam completamente com o tempo.

Esse olhar de observador está carregado de melancolia por aquilo que não existe mais e por aquilo que nunca existiu. Mesmo que a narradora conseguisse capturar o passado, “tal como ele foi”, sua tarefa não seria completa. Pois o melancólico sabe, de antemão, que sua busca é impossível não só porque ele jamais conseguirá voltar ao passado, ou entendê-lo como ele realmente foi, mas, sobretudo, porque ele quer encontrar no passado aquilo que nunca aconteceu e ele gostaria que acontecesse.

O contar histórias de maneira melancólica está relacionado, para Benjamin, ao aflorar da consciência moderna. O romance é a forma que abriga o narrador moderno porque, como propõe Lukács, “o romance é a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda tem por intenção a totalidade”. A intenção da narradora é encontrar a chave da memória que dê acesso ao passado. Na constituição da narrativa ela vê as dificuldades da sua tarefa e sente-se jogada, como uma figura franzina numa frágil canoa, no mar das possibilidades da linguagem. Mesmo consciente dos descaminhos e desvios de sua narrativa, ela prossegue o relato para seu irmão tentando modular a melodia perdida: “Era como se eu tentasse sussurrar no teu ouvido a melodia de uma canção seqüestrada, e que, pouco a pouco, notas esparsas e frases sincopadas moldavam e modulavam a melodia perdida”.⁵⁶

Lavoura Arcaica e Relato de um certo Oriente: o entremeio da linguagem

Como viemos apontando, os caminhos que traçamos para empreender a interpretação e a crítica dos romances convergem todos para o estudo da linguagem do texto, expondo de que maneira os autores articulam as palavras e escovam-nas para dar forma e conteúdo às suas obras ficcionais. O que existe de mais social na literatura é a linguagem, por isso a necessidade dos críticos debruçarem-se nas obras tomando-a como o principal objeto de análise do texto. Fizemos, na primeira parte desse capítulo, uma breve incursão ao pensamento de Walter Benjamin e a alguns aspectos de seu estudo sobre o drama barroco

⁵⁶ RCO, p.166.

alemão, mais detidamente nas relações entre a linguagem alegórica, as imagens e as idéias nos textos.

Na expressão alegórica, há uma combinação entre natureza e história. A história está gravada com os caracteres da transitoriedade, no rosto da natureza. A história da humanidade, no barroco, é a história decaída e confunde-se com a natureza no que diz respeito à sua decadência, ao fato de que as coisas sempre deixarão de existir, pois tudo o que vive está condenado à morte. A natureza, na concepção do simbólico artístico, é o objeto máximo da realização artística e essa significaria a imitação de uma natureza modelada por Deus, portanto a expressão do sublime, a expressão máxima da realização humana. Benjamin ilustra o que significa a relação da natureza e do símbolo na expressão artística com a seguinte citação de Harsdörffer, escritor preocupado com a tarefa da lírica alemã:

*“captar em palavras e ritmos a linguagem da natureza (...) uma lírica assim concebida era inclusive uma exigência religiosa, porque deus se revela no sussurrar dos bosques e no rugir da tempestade”.*⁵⁷

A natureza é a grande mestra dos poetas barrocos, *“mas ela não lhes aparece no botão e na flor, mas na excessiva maturidade e na decadência de suas criações”.*⁵⁸ O alegórico utiliza-se simbolicamente da natureza. Baader, um romântico que percebia a concepção alegórica da história e da natureza, expõe:

*Como é sabido, só depende de nós a utilização de qualquer objeto da natureza como um signo convencional para uma idéia, como se vê na escrita simbólica e hieroglífica, e esse objeto só assume um novo caráter quando queremos através dele exprimir não suas características naturais, mas as que por assim dizer nós lhe atribuímos.*⁵⁹

Por meio dos anagramas, das expressões onomatopéicas e em outros artifícios verbais, a palavra, a sílaba e o som, emancipados de qualquer contexto significativo tradicional, desfilam como coisas, livremente exploráveis pela intenção alegórica.⁶⁰ A linguagem fracionada e fragmentária presta-se a uma expressão diferente e mais intensa. Vejamos um trecho de *Lavoura Arcaica*, em que André parece expor a linguagem metafórica de sua fala visando uma outra expressão e uma outra forma de relação comunicativa com o leitor:

⁵⁷ Strich, apud Benjamin, W. *Origem...* p.227.

⁵⁸ Benjamin, W. *Origem...* p.201.

⁵⁹ Baader apud Benjamin, W. *Origem...* p.206.

⁶⁰ *Idem*, 229.

é um fato corriqueiro, querida Ana, pelo qual sempre passamos feito sonâmbulos, mas que, silencioso, é ainda o maior e o mais antigo escândalo: a vida só se organiza desmentindo, o que é bom para uns é muitas vezes a morte para outros, sendo que só os tolos, entre os que foram atirados com displicência ao fundo, tomam de empréstimo aos que estão por cima a régua que estes usam para medir o mundo; como vítimas da desordem, insisto em que não temos outra escolha, se quisermos escapar ao fogo deste conflito: forjamos tranquilamente nossas máscaras, desenhando uma ponta de escárnio na borra rubra que faz a boca; e, como resposta à divisão em anverso e reverso, apelemos inclusive para o deboche, passando o dedo untado na brecha do universo; se as flores vicejam nos charcos, dispensemos nós também o assentimento dos que não alcançam a geometria barroca do destino, não podemos nos permitir a pureza dos espíritos exigentes que, em nome do rigor, trocam uma situação precária por uma situação inexistente;⁶¹

Esse fragmento de *Lavoura* está carregado de significações e imagens. A escrita é densa e Nassar apela para várias conjunções metafóricas como “régua para medir o mundo”, “os que foram atirados com displicência ao fundo”, “fogo do conflito”, “forjar as máscaras desenhando uma ponta de escárnio na borra rubra que faz a boca”, “passar o dedo untado na brecha do universo”. As palavras empregadas pelo narrador foram arrancadas de seus contextos convencionais para dar expressão a uma significação mais profunda. Além das imagens metafóricas, Nassar trabalha com rimas internas, aliterações e jogos de analogias para alçar a narrativa a um emaranhado lingüístico segmentado e, ao mesmo tempo, paradoxalmente inteiro e completo em si mesmo:

A linguagem segmentada não está mais a serviço da mera comunicação, e como objeto recém-nascido, afirma sua dignidade lado a lado com os deuses, rios, virtudes e outras formas naturais que atravessaram, fulgurantemente, a fronteira do alegórico.⁶²

É interessante colocar ao lado dessa última citação de Benjamin a seguinte citação de *Lavoura*:

e, como resposta à divisão em anverso e reverso, apelemos inclusive para o deboche, passando o dedo untado na brecha do universo; se as flores vicejam nos charcos, dispensemos nós também o assentimento dos que não alcançam a geometria barroca do destino, não podemos nos permitir a pureza dos espíritos exigentes que, em nome do rigor, trocam uma situação precária por uma situação inexistente.

Como resposta à divisão que André sentia entre ele e o mundo, entre o homem e a natureza, entre os membros da família, entre a infância, a adolescência e a vida adulta, entre as palavras e as coisas, o narrador apela à ironia e ao deboche, para poder sobreviver ao mundo cindido. A ironia tem uma íntima relação com a metáfora e a escrita alegórica, pois

⁶¹ LA, p.134-135.

⁶² Benjamin, W. *Origem do drama...* p.230.

joga com as palavras, diz coisas que querem significar outras, geralmente o seu oposto. Assim, somente pela ironia o narrador pode contar a sua história e participar da família. Para ele, uma das leis do pai, o amor fraterno, tem uma significação completamente inversa e subversiva, que irá destruir a família inteira. Para quem não se adapta e enxerga o mundo estilhaçado em cacos de uma antiga unidade, resta dispensar aqueles que não alcançaram a geometria barroca do universo: o mundo nos arrasta a uma catarata,⁶³ a um abismo sem fim; por isso as palavras precisam ser reinventadas para dar conta do fato mais corriqueiro: a vida se só se organiza desmentindo, aquilo que tem valor para alguns não tem valor para outros. Se as flores vicejam nos charcos, não é preciso o assentimento daqueles que não enxergaram a condição do homem e da linguagem nesse mundo. É preferível escolher pela precariedade e fragmentariedade das palavras, para buscar os caminhos de outras significações e quem sabe salvá-las para os que virão, do que usar a régua de empréstimo que apenas finge abrigar a tudo e a todos. Para André, aqueles que enxergaram a geometria barroca do universo não são o charco, são flores que vicejam no charco. E, enquanto flores, embora nascidas no charco, afirmam sua dignidade lado a lado com os deuses, rios, virtudes e outras formas naturais que atravessaram, fulgurantemente, a fronteira do alegórico, não por afastar-se da história, mas por mergulhar em seus mais profundos meandros.

Tanto *Lavoura Arcaica* quanto *Relato de um certo Oriente* evocam no leitor a impressão do estilhaçado e do caótico da linguagem que, paradoxalmente, se expressam num todo coerente no texto, no sentido de lhe dar o equilíbrio que a totalidade de toda obra literária exige. Esse movimento da linguagem empreendido pelos dois escritores se realiza, entretanto, de maneiras diferentes. O terreno que Hatoum constrói para seu romance é arenoso, e este chão muda ao sabor dos ventos, ou da interpretação. O que podemos identificar, contudo, é que sua narrativa é constituída por pares às vezes opostos, às vezes complementares. Como, por exemplo, lembrança/esquecimento, tempo cronológico/tempo não-cronológico, presente/passado, semelhanças/diferenças, compreensão/incompreensão, vida/morte. *Relato* é uma obra literária cheia de artifícios e contradições premeditadas, a narrativa apresenta, une e separa pares opostos de uma mesma imagem, idéia ou impressão. Encontramos no livro de Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*, o fragmento de um poema do poeta francês que pode ser comparado a um trecho do romance de Milton Hatoum, vejamos:

⁶³ “Nisso consiste o cerne da visão alegoria: a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios de declínio”. *Idem*, p.188.

*Vê sobre os canais
Dormir junto aos cais
Barcos de humor vagabundo;
É para atender
Teu menor prazer
Que eles vêm do fim do mundo.* ⁶⁴

O primeiro apito reverberou, fraco, quase imperceptível (...) aquele som que soara suavemente, como o som de uma flauta, parecia vir de uma silhueta esbranquiçada, sem contorno definido, quase colada à linha da selva, mergulhando de vez em quando nos raios solares, sumindo nas brumas do chuvisco e reaparecendo como um corpo luminoso, alvo, talvez estático, ou se movendo tão lentamente que era impossível saber se vinha em nossa direção ou se distanciava do porto. Vista de longe, envolta de luz e água, a silhueta se assemelhava a um quadro vivo, uma pintura ligeiramente móvel: o horizonte aquático, brumoso e ensolarado ao mesmo tempo, e a cintilação de uma lâmina branca e encurvada, como um arco de luz entre o céu e a água. ⁶⁵

Para Walter Benjamin, quando o observador se perde no espetáculo dos navios do ancoradouro, é para deles colher uma metáfora. O ritmo acalentador das estrofes do poema de Baudelaire, bem como a descrição cheia de oposições que se desfazem (“sumindo e reaparecendo”, “talvez estático ou se movendo lentamente”, “sem saber se vinha em nossa direção ou se distanciava”) na narrativa de Hatoum, confere à linguagem uma significação secreta. ⁶⁶ Benjamin considera que Baudelaire decifrou uma constelação especial de circunstâncias em que se reúnem grandeza e indolência, como a visão dos barcos nos cais, designando-a “modernidade”. E Baudelaire faz da vida moderna, segundo Benjamin, o fundo das imagens dialéticas, “nisso se inclui o fato de que Baudelaire se confrontava com a vida moderna do mesmo modo que o século XVII com a antiguidade”. ⁶⁷ A antiguidade e a modernidade aproximam-se na poesia de Baudelaire justamente porque o antigo se nos apresenta em ruínas, por isso o moderno se parece com ele.

As ruínas do passado correspondem às ruínas de hoje. As imagens dialéticas, que em Baudelaire são o fundo da modernidade, cristalizam-se nas imagens dos barcos nos cais, como pares que se opõem e se complementam: sumindo e reaparecendo, estáticas ou se movendo,

⁶⁴ Baudelaire, C. apud Benjamin, W. Paris do segundo império. In: Benjamin, W. *Charles Baudelaire...* p.92.

⁶⁵ RCO, p.65.

⁶⁶ “Esses belos e grandes navios que balouçam imperceptivelmente nas águas calmas, esses navios robustos que parecem tão nostálgicos e ansiosos – será que não nos perguntam num linguajar mudo: ‘Quando partimos para a felicidade?’” Baudelaire apud Benjamin, W. *Paris do segundo império...* p.93.

⁶⁷ Benjamin, W. Parque Central. In: Benjamin, W. *Baudelaire, um lírico...* p.151.

aproximando-se e distanciando-se. As imagens dialéticas correspondem também à dialética da figura retórica da alegoria, pois, na modernidade, “a desvalorização de objetos transformados em mercadorias quebra a relação de imediatividade do sujeito poético com as coisas e as palavras que as designam”.⁶⁸ A vontade de totalização simbólica, no humanismo, acontecia por meio da figura humana. Na estrutura alegórica, é sob a forma de fragmentos que as coisas olham o mundo. O que liga a poesia sobre a cidade parisiense em Baudelaire com a modernidade seria o tema do transitório, da caducidade e da morte. Para Benjamin, Baudelaire é o primeiro poeta moderno porque sua obra remete à questão da possibilidade ou da impossibilidade da poesia moderna em nossa época. Hatoum, por meio da narradora sem nome de *Relato*, também coloca-nos constantemente a questão da possibilidade ou da impossibilidade, só que relacionada ao narrar. Para Benjamin, essas questões que trazem os autores modernos marcam uma consciência aguda do tempo e da história. Como Baudelaire, Hatoum incorpora em sua obra índices da modernidade para então apontar sua crítica. Essa incorporação acontece, sobretudo, por meio da escrita que se vale do poder de síntese do alegórico, que é a batalha entre a intenção de falar do que se refere ao mundo histórico por meio de uma expressão artística que faz com que ele se disperse e se transforme numa outra coisa, que é justamente o ficcional, o inventado, o irreal.

A alegoria moderna traz consigo o signo da tristeza, da melancolia, pois enxerga a efemeridade das coisas e da história. *Relato de um certo Oriente* é escrito de forma melancólica não só porque mostra a tristeza da narradora ao depara-se com a morte de Emilie, com a decadência da cidade e do rio de Manaus, mas também porque, no ato de narrar, ela expressa o seu estranhamento com o mundo. A narradora sem nome de *Relato*, qual o homem barroco em Walter Benjamin, quer compilar o que enxerga como fragmentos, ruínas de um passado distante (a cidade de Manaus e a família de Emilie durante sua infância) e do presente (a morte de Emilie e o olhar desolador sobre a cidade e sobre a vida), para poder criar uma narrativa que desse a estes fragmentos uma expressão maior, sem que uma unificação completa tirasse o que é próprio das coisas compiladas, o fragmentário.

Talvez a melhor aproximação que podemos fazer entre os romances *Lavoura Arcaica* e *Relato de um certo Oriente* seja pelo modo como os narradores dos romances trabalham com a linguagem de forma alegórica, o primeiro enquanto um desafio lingüístico para por em xeque os lugares em que a cultura fora assentada, em detrimento das antigas relações do

⁶⁸ Gagnebin, J-M. *História e narração em Walter Benjamin...* p.44.

homem com a natureza; e, o segundo, por meio da problematização do que se constitui hoje o narrar e o papel da memória e da experiência nesse empreendimento, articulando a fragmentariedade e a unidade das coisas: o movimento que sugere as diferenças é o mesmo que sugere as semelhanças.

Epílogo

Existem muitos leitores que, por se interessarem pela temática do mundo e da cultura árabe, chegam até *Lavoura Arcaica* e *Relato de um certo Oriente* porque seus enredos são constituídos por personagens imigrantes árabes que vivem suas histórias e as de suas famílias no Brasil. A própria ascendência libanesa dos dois autores confirma a expectativa que o leitor pode ter, ao querer saber um pouco mais sobre o Oriente. E, logo no início dos textos, abre-se ao leitor um universo ficcional bem estruturado, numa linguagem fluente e densa, que o coloca diante de inúmeras questões que transcendem e, ao mesmo tempo, fazem parte dos problemas, questionamentos e angústias humanas pelos os quais os narradores criam suas histórias em torno das famílias de ascendência árabe, vivendo em lugares tão diferentes do Brasil quanto o interior paulista e a capital do Amazonas.

Podemos, entretanto, considerar inúmeras diferenças entre *Lavoura* e *Relato*, principalmente se compararmos o desenrolar das tramas e temas dos textos. Se é verdade que o trabalho com a linguagem é o que aproxima Raduan Nassar e Milton Hatoum, é verdade também que podemos elencar inúmeras diferenças que constituem as especificidades de cada uma das obras. Como, por exemplo, o uso da linguagem poética em *Lavoura* e o trabalho narrativo em *Relato*. André mergulha em uma prosa poética para contar sua história e a de sua família, cada linha do texto pode ser lida como um verso; ao passo que a narradora de *Relato* usa uma linguagem marcadamente narrativa, num vaivém de vozes, para deslindar a arte de contar histórias e prender a atenção do leitor.

Em *Lavoura*, temos o discurso de André chocando-se contra a ordem patriarcal, contra o discurso masculino do pai. Na narrativa de André as mulheres da família não ganham voz no texto, ao contrário de Lula e do próprio Iohána. As mulheres aparecem pela descrição que André faz de seus corpos, de suas roupas, de seus semblantes. Ana, Rosa, Zuleika e Huda são personagens mudas, mas a descrição de seus gestos e de suas ações, sobretudo os de Ana, coloca as personagens como partícipes da narrativa. A mãe, poço de carinho e de afeto, sussurra na narrativa de André por meio de uma linguagem onomatopéica, relacionando-a

com os tempos da infância, com o aconchego e o abrigo do útero. Já em *Relato* mergulhamos numa narrativa em que a voz narradora e as personagens femininas ganham uma particular importância no texto, a apresentação da história da família de imigrantes árabes que vivera em Manaus concentra-se na personagem de Emilie. Se em *Lavoura* temos as disputas discursivas e por poder dentro da família relacionadas à ordem patriarcal, em *Relato* as mulheres tomam conta da casa, Emilie reina soberana no lar em que vivem seus filhos e seu marido.

André evoca as recordações da infância e as suas experiências numa linguagem lírica e profundamente doída, como se a perda da infância constituísse a perda do paraíso perdido, tempo no qual ele dizia ter vivido plenamente a tranquilidade das tardes claras e boas ao lado da família e da irmã. Depois desse tempo, a escuridão, as dúvidas e as dores da adolescência acometiam a vida do narrador. A narradora de *Relato*, entretanto, não conserva a nostalgia da infância como sendo o tempo em que a felicidade era completa e a volta a essa experiência significaria a suspensão do desconsolo que sentia em relação ao mundo no presente. Era como se esse desconsolo fizesse parte da vida desde a infância, quando percebeu que a mãe a entregara a Emilie para que cuidasse dela e de seu irmão.

A morte é prenunciada desde o início nos dois romances. As narrativas de *Lavoura* e *Relato* terminam com a morte das duas personagens alvo da atenção de ambos os narradores: Ana e Emilie. André é a personagem que busca uma experiência que lhe traga a plenitude do absoluto e suplante os conflitos. O objeto que daria acesso a esse ideal era Ana. Na interdição já sabida da vivência deste amor, André percebe as suas vontades, a sua fome, colidindo com as leis coletivas da família. Ana era a semente, o núcleo de sua vida, sem ela o seu sentido de mundo deixaria de existir. A narrativa que descreve a morte da irmã ganha uma constituição trágica porque a morte de Ana é também a morte das propostas de superação do sentimento de cisão do pai e do filho, o pai que mata a própria filha já não pode mais reivindicar amor e união dentro da família; vendo a irmã morrer, André perde o seu grande objeto de desejo, não podendo mais voltar com ela ao paraíso perdido. Em *Relato*, Emilie é a personagem que conduz a busca da narradora pela reconstituição do lugar de sua infância e a de seu irmão. Sua narrativa é composta para relatar ao irmão o retorno a Manaus, depois de mais de vinte anos de ausência. Emilie seria a personagem que daria acesso à chave da memória para a narradora adentrar na história daquela geração de imigrantes árabes que vivera em Manaus. A morte de Emilie aumenta o tom melancólico do relato da narradora, pois todo seu esforço em contar ao irmão no que se transformara o lugar da infância alça a narrativa a um tom soturno, em que a casa, as pessoas e a cidade não são mais as mesmas de antes da partida. A morte, a decadência

e as ruínas aparecem nas descrições da narradora quando tenta falar da família de Emilie, da cidade de Manaus, dos amigos que habitaram a sua vida e a de seu irmão quando eles ainda eram crianças. O *Relato* mistura a dor da perda e o sentimento melancólico na constatação de que tudo passa, de que tudo tem um fim; a morte de Emilie desfecha a narrativa, colocando um fim também naquela geração de imigrantes árabes que vivera em Manaus.

Os romances que estudamos parecem intensificar as contradições das relações do homem com o mundo, com a linguagem e com a sociedade. Como trabalhar com obras como as produzidas por Raduan Nassar, Milton Hatoum e tantos outros escritores? Que caminho essas obras nos apontam para a compreensão da produção literária de nosso país? Como interpretar os problemas e as idéias que essas obras nos colocam sem cair no discurso a-referencial da pós-modernidade e, ao mesmo tempo, sem encaixar os romances em camisas-de-força da forma e do conteúdo ideal que todas as obras deveriam carregar? Essa questão nos acompanhou e instigou durante toda a pesquisa empreendida no trabalho. Colocamo-la aqui, pois acreditamos ser esse um problema que diz respeito a todo pesquisador que quer se aventurar na crítica de livros como *Lavoura Arcaica* e *Relato de um certo Oriente*.

Talvez essas dificuldades teórico-metodológicas seriam menos agudas se colocássemos como tarefa da crítica a necessidade de revisitar, quantas vezes forem necessárias, os filósofos e críticos de arte que se debruçaram sobre essas questões, como Georg Lukács, Walter Benjamin, Theodor Adorno, Anatol Rosenfeld, Peter Szondi. Todos esses pensadores depararam-se com problemas em torno da forma e do conteúdo das obras literárias e, também, com perguntas sobre qual seria a maneira mais adequada para o crítico empreender a interpretação dos livros. Todos os autores citados acima nos colocam uma mesma direção: tirar das próprias obras o caminho para sua interpretação e teorização. Essa direção, entretanto, deve caminhar junto com o debate teórico sobre a poética dos gêneros, a teoria da linguagem, a receptividade das obras de arte num dado contexto histórico, as idéias que cada obra expõe sobre o homem e os fenômenos históricos.

Para além da identidade étnica entre Raduan Nassar e Milton Hatoum, os elementos que permitem a aproximação dos romances *Lavoura Arcaica* e *Relato de um certo Oriente* dizem respeito à conjugação dos conteúdos referentes ao campo estético e histórico-filosófico das obras. Nassar e Hatoum usam o universo da cultura árabe e brasileira para falar de problemas como embate contra o tempo, a constituição da cultura, a memória e a experiência, bem como a apresentação do passado.

A constituição própria da escrita alegórica, conjugada aos conteúdos e idéias que cada romance carrega, causa no leitor um estranhamento, como se tivesse sofrido um arremesso que o obrigasse a encontrar uma outra maneira de se relacionar com a escrita. Esse arrebatamento, em nossa opinião, é o principal atributo que uma obra literária deve ter para a recomendação de sua leitura. O que merece ser lido merece também ser criticado. Podemos, por meio da linguagem, comparar os romances de Nassar e Hatoum porque ambos escovam as palavras, procurando nelas o que há de fragmentário e de imagético na linguagem para poder compor seus enredos. Esses romances não pertencem a um contexto histórico em que reina uma experiência humana estável. A violência, tristeza, assombro e estranheza que as leituras de *Lavoura* e *Relato* evocam, nos falam das ausências de relações e de experiências pertencentes ao contexto histórico em que foram produzidos, e que se estendem ao nosso presente.

Referências Bibliográficas:

Adorno, T. W. *Notas de literatura I*. trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

_____ Horkheimer, M. *Dialética do esclarecimento*. Fragmentos filosóficos. trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

As Mil e Uma Noites, volume 1: ramo sírio. trad. Mamede Mustafa Jarouche. São Paulo: Globo, 2005.

Benjamin, W. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

_____ *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____ *Origem do drama barroco alemão*. trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

Cadernos de Literatura Brasileira. *Raduan Nassar*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, número 2, setembro de 1996.

Camus, A. *Estado de sítio; O estrangeiro*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

_____ *O homem revoltado*. trad. Virgínia Motta. Lisboa: Edição Livros do Brasil,

Candido, A. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T. A. de Queiroz, 2000.

_____. A Personagem do Romance. In: Candido, A.; Rosenfeld, A.; Prado, D.A.P.; Gomes, P.E.S. *A personagem de ficção*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.

Conrad, J. *O coração das trevas*. trad. Albino Poli Jr. Porto Alegre: L&PM, 1997. p.83-85.

Derrida, J. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *A escritura da diferença*. trad. M.B. Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002.

Fidelis, A.C.S. *Entre orientes – Viagens e memórias: a narrativa de um certo Oriente*, de Milton Hatoum. 1998. Dissertação de Mestrado (Pós-graduação em Letras – Teoria Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

Freud, S. *Luto e melancolia*. Novos estudos Cebrap. n.32. São Paulo, mar. 1992.

_____. Totem e Tabu. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud – volume III*. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

Gagnebin, J-M. *Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

_____. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

Ginzburg, C. *Relações de força*. História, retórica, prova. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

Hatoum, M. *Literatura e Memória*. Notas sobre Relato de um certo Oriente. São Paulo: PUC, 1996.

_____. *Escrever à margem da história*. Disponível em: <<http://www.httopos.com>>. Acesso em: 30 jun. 2003c.

_____. *Viagem ao coração das trevas*. In: Entre Livros. Revista, nº 5, 2005,

Hugues, F. O espaço estético entre a mimesis e a expressão. In: Duarte, R; Figueiredo, V. *Mimese e expressão*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

Jarouche, M.M. *Notas sobre a Tradução e os Regimes de Narrativa em As Mil e Uma Noites*. Seminário sobre o Mundo Árabe: Diálogo América do Sul – Países Árabes. São Paulo: IPRI, 2004.

Josef, R.R. O universo primitivo de Lavoura Arcaica, de Raduan da Nassar. In: *Revista de Psicanálise do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1992.

Knowlton, C. *Sírios e libaneses: mobilidade social e espacial*. São Paulo: Anhembi, 1960.

Lages, S.K. *Walter Benjamin Tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002.

Lukács, G. *A teoria do romance*. trad. Jos~e Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2000.

Marcuse, H. *Eros e civilização. Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. trad. Afonso Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969. 4 ed.

Mata, R. El oriente de uma novela. In: *Remate de males*. Revista do Departamento de Teoria Literária – IEL, Unicamp, nº 16, 1996.

De Mello, T. *Manaus, amor e memória*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1984.

Pereira, R.M.P. *De Manaus a Barcelona: a carta-memória Relato de um certo Oriente, de Milton Hatoum*. Tese de Doutorado (pós-graduação em Letras-Literatura Brasileira). 2005. Universidade Federal de Alagoas, Alagoas.

Pinheiro de Cristo, M.L. *Memórias de um certo relato*. (dissertação de mestrado em Língua e Literatura francesa). Universidade de São Paulo: São Paulo, 2000.

Poullion, J. *O tempo no romance*. trad. Heloísa Lima Dantas. São Paulo: Cultrix: Edusp, 1974.

Teixeira, R.P. *Uma lavoura de insuspeitos frutos*. São Paulo: Annablume, 2002.

Toledano, M.S. de Albuquerque. *Manaus: Urbanização e deterioração ambiental*. (dissertação de mestrado em Geografia). São Paulo: Universidade de São Paulo: 1997.

Rodrigues, A.L., *União, cisão, reunião em Lavoura Arcaica de Raduan Nassar*. (dissertação de mestrado em Literatura Brasileira). Universidade de São Paulo, 2000.

_____. *A casca e a gema: reunião*. O anseio pelo absoluto em Lavoura arcaica, de Raduan Nassar. In: *Literatura e Sociedade*, número 8. Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. São Paulo, 2005.

Rosenfeld, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto/contexto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

_____. À Procura do Mito Perdido: Notas sobre a Crise do Romance Psicológico. In: Rosenfeld, A. *Letras e Leituras*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____. Literatura e personagem. In: Candido, A; Rosenfeld, A; Prado, D.A.P; Gomes, P.E.S. *A personagem de ficção*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.

Said, E. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

Schneider, M. *Ladrões de palavras: ensaios sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*. trad. Luis Fernando PN Franco. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

Sedlmayer, S. *Ao lado esquerdo do pai*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

Sleiman, M. Sherazade e o Livro das Mil e Uma Noites segundo os Manuscritos árabes mais Antigos: História de Tradições e Projeções. In: *Revista de Estudos Orientais*, n 4, agosto de 2003.

Szondi, P. *Teoria do drama moderno 1880-1950*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Truzzi, O. M. S. *De mascates a doutores*. São Paulo: Sumaré, 1992.

_____. *Patrícios: sírios e libaneses em São Paulo*. São Paulo: HUCITEC, 1997.

_____. Sírios e libaneses e seus descendentes na Sociedade Paulista. In: Fausto, Boris (org.). *Fazer a América – A imigração em massa para a América Latina*. São Paulo: EDUSP, 2000. p. 314-352.

_____. O lugar certo na época certa: sírios e libaneses no Brasil e nos Estados Unidos – um enfoque comparativo. In: *Estudos Históricos*: Rio de Janeiro, n° 27: 110-140, 2001.